Geschichte der deutschen Dichtung

von

Hans Röhl



Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Hildegard Leuchen 1922.

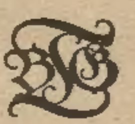
Brigitte Wege

Geschichte der deutschen Dichtung

Von

Dr. Hans Röhl
Studienrat in Charlottenburg

Vierte, der dritten gleiche Auflage



Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1922

Meiner Frau

Vorwort zur 3. Auflage.

Die vorliegende „Geschichte der deutschen Dichtung“ will nicht in erster Linie das tatsächliche Wissen ihrer Leser vermehren, sondern vielmehr zum Verständnis der poetischen Schätze der deutschen Literatur anleiten. Als mit diesem Ziele unvereinbar verzichtet sie von Anfang an darauf, ein Nachschlagewerk sein zu wollen, dessen Wert in einer möglichst lückenlosen Vollständigkeit von Namen, Titeln und Daten liegen würde. Denn die an einen größeren Leserkreis, vor allem auch an die Jugend sich wendende Literaturgeschichte soll anders als die wissenschaftlichen oder lexikographischen Zwecken dienende nicht die Pflanzen aus dem Garten der Dichtung säuberlich geordnet und getrocknet sammeln, sondern aus der Vergangenheit das Leben zu erwecken suchen, wobei sie auf diejenigen Werke verzichtet, in denen kein Leben mehr ist, weil meist überhaupt keines in ihnen war. Das vorliegende Buch beschränkt sich vielmehr bewußt auf eine desto ausführlichere Behandlung derjenigen deutschen Dichtungen aller Zeiträume, die noch heutigentags über die geschichtliche Bedeutung hinaus künstlerischen Genuß zu gewähren vermögen. In das Verständnis aber dieser Dichtwerke sucht es auf die Weise einzuführen, daß es sie als den künstlerischen Ausdruck ihrer Zeit darstellt. Aus den wechselnden Welt- und Kunstanschauungen erwächst die jederzeit nach Gehalt und Formen sich ändernde Dichtung, über deren jedesmalige typische, den Geist der Zeit kennzeichnende Erscheinungen sich die großen Schöpfer und Gestalter der Literatur erheben; vorausgesetzt, daß die entsprechende kulturelle Grundlage überhaupt eine in die Höhe gehende künstlerische Entwicklung zuläßt, was beispielsweise im Mittelalter durch das Rittertum in hohem, durch das Bürgertum in geringstem Maße der Fall war, so wie in der Neuzeit der Rationalismus dichterisch versagte, der Gedanke der Humanität unsere Dichtung auf eine vorher und nachher unerreichte Höhe führte. Indem nun die vorliegende Darstellung bei diesen Höhepunkten besonders ausführlich verweilt und den Aufstieg zur Höhe wie den Abstieg von ihr nur so weit ohne Eingehen auf einzelnes schildert, wie es zum Verständnis jener Gipfelpunkte nötig ist, ergibt sich deutlich die Entwicklungslinie in unserer deutschen Literatur, wie sie die einzelnen Abschnitte der Darstellung erkennen lassen.

Während diesen Grundsätzen zufolge in den beiden ersten Auflagen dieses Buches die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung an den Toren der

„Gegenwart“, welche mit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts zu beginnen schien, notgedrungen halt machte, ist in der neuen Auflage nunmehr der Versuch gemacht worden, auch die Dichtkunst der letzten Jahrzehnte bis zur unmittelbaren Gegenwart zu behandeln. Dieser Versuch konnte jetzt gewagt werden, weil durch das Ereignis des Weltkriegs und seine Folgen das letzte Menschenalter wie in politischer, so in künstlerischer Hinsicht einen erkennbaren und unzweifelhaften Abschluß gefunden hat. Daß die mit der Annäherung an die Gegenwart zunehmende Beeinträchtigung einer rein objektiven Anschauung der Kunstwerke unüberwindlich ist, ist klar. Es ist aber nicht der meist übliche Ausweg beschritten worden, der Gefahr gegensätzlicher und absprechender Ansichten durch eine möglichst umfangreiche Aufzählung von Namen und Titeln zu entgehen. Vielmehr beschränkt sich auch das neue 16. Kapitel bewußt auf die Darstellung der Kunst derjenigen Dichter, deren bleibende Bedeutung schon jetzt zweifellos ist, und würdigt von den übrigen nur einige typische Vertreter der Dichtung der letzten Jahrzehnte einer ausführlicheren Besprechung. Daß von den in billigen Ausgaben meist nicht vorliegenden Dichtern der Gegenwart abweichend von dem sonst üblichen Gebrauch dieses Buches häufiger Stilproben eingefügt sind, wird dankbar begrüßt werden.

Auf eine Aufführung der wissenschaftlichen Grundlagen der vorliegenden Darstellung ist verzichtet. Wo über einzelne Erscheinungen die Auffassungen oder Beurteilungen auseinandergehen, hat sie sich einer von ihnen mit selbständiger Kritik angeschlossen oder auch eine eigene Ansicht geboten, ohne auf die Streitfrage näher einzugehen.

Das Buch verlangt die Mitarbeit des Lesers und fordert von ihm, daß er sich nicht an der ihm gebotenen literarischen Darstellung einer Dichtung genügen lasse, sondern diese nun an der Hand einer solchen Einführung selbst kennenzulernen sich bemühe. Eine solche Mühe voraussetzend, verzichtet dieses Buch im allgemeinen auf ausführliche Inhaltsangaben und Zitate, die die eigene Lektüre ersetzen könnten, und gibt nur die Voraussetzungen der dichterischen Perioden, Persönlichkeiten und Werke und von den letzteren je nach ihrer Schwierigkeit knapper oder breiter ausgestaltete Analysen. Dadurch, daß diese Einführungen sich auf die großen Schätze unserer Literatur beschränken, ist die Aufgabe des eigenen Lesens nicht nur ermöglicht, sondern auch lohnend. Erleichtert soll sie werden durch das als Anhang mitgegebene Verzeichnis billiger Quellenausgaben.

Für den Gebrauch in der Schule wird sich neben der Zeittafel auch das Register bewähren, indem es nicht nur die in dem Buche erwähnten Personen mit ihren Lebensdaten gibt, sondern auch Schlagworte aufweist, mit deren Zuhilfenahme sich leicht das Material für kürzere Schülervorträge zusammenstellen läßt, für die wissenschaftliche Einzelheiten so wenig erwünscht sind, wie sie im Sinne dieses Buches liegen. So findet man beispiels-

weise auf den zu „Kirchenlied“ angegebenen Seiten den notwendigen Stoff für einen knappen Überblick über die Entwicklung des deutschen Kirchenliedes, oder man kann mit Hilfe des Schlagwortes „Shakespeare“ die wachsende Bedeutung dieses Dramatikers für die deutsche Dichtkunst aufweisen.

Die beifällige Aufnahme, die das Buch allseitig gefunden hat, erübrigte auch für die neue Auflage (1. 1914, 2. 1917) außer der Hinzufügung des 16. Kapitels grundlegende Änderungen in Anordnung und Darstellung. Im einzelnen ist jedoch inhaltlich und stilistisch viel geändert und hoffentlich verbessert worden.

Möge das Buch weiterhin an seinem bescheidenen Teil eine Ahnung von der geistigen Größe unseres Volkes erwecken und so den Weg weisen helfen, der allein uns aus diesem „Winter unsers Mißvergnügens“ in einen neuen Frühling führen kann: den Weg der geistigen Selbstbesinnung.

Charlottenburg, im Oktober 1919.

Die 4. Auflage

begnügt sich mit der Beseitigung einiger unwesentlicher Irrtümer und Druckfehler. Besserungen im Texte, auch des 16. Kapitels, in dem sie naturgemäß am häufigsten erforderlich sein werden, mußten wegen der Kürze der Zeit seit Erscheinen der 3. Auflage zurückgestellt werden.

Charlottenburg, im August 1921.

Hans Röhl.

Inhaltsübersicht.

1. Heidentum und Heldensage.

Der Uranfang aller Dichtung ist der **Rhythmus**: eine Folge gleichmäßig wiederkehrender Zeitabschnitte, die von den Sinnen wahrgenommen werden können. Schon der Mensch der ursprünglichsten Kulturzustände fühlt ihn beim Ein- und Ausatmen, hört ihn in seinem Herzschlag oder sieht ihn beim Wogen des Meeres oder beim Schwingen der Baumwipfel im Winde, und den Ausbrüchen seiner Freude und seines Schmerzes macht er durch gleichmäßig wiederholte Sprünge Luft: er tanzt im Rhythmus. Wenn er dann auf höherer Kulturstufe anfängt, sein Brot durch seiner Hände Tätigkeit zu gewinnen, so kommt ihm sehr bald die Erkenntnis vom Nutzen taktmäßig geordneter Arbeit, sei es nun, daß er allein eine Handmühle dreht oder mit anderen zusammen eine Last vorwärtsschiebt, einen Pfahl in den Boden rammt oder ein Boot rudert. Um diese rhythmischen Tätigkeiten zu ordnen, begleitet er sie mit gleichmäßig wiederkehrenden Ausrufen, die sich allmählich zu Sätzen steigern: Aus dem bei einem Trauertanze unendlich oft rhythmisch wiederholten „Weh!“ wird etwa ein ebenso fortwährend ausgerufenes „Er ist tot! Weh!“ Diese Wortbegleitungen zu rhythmischen Bewegungen sind die ersten Äußerungen poetischen Gefühls, die eine bedeutendere Entwicklung nehmen, sobald religiöses Empfinden das Bewußtsein der Naturmenschen stärker beeinflußt. Denn nun verbindet dieser seine Ruderschläge mit den Bitten an die Gottheit um günstiges Wetter, sein Vordringen gegen den Feind mit dem Versprechen eines Siegesopfers, das Gelingen irgendeines Unternehmens mit Worten des Dankes und des Lobes für die segnenden Mächte über ihm, Worte, die entweder vom einzelnen oder im Chore erschallen. Indem der Naturmensch nun in allen elementaren Gewalten besondere Gottheiten erkennt, alle seine Beschäftigungen unter den Schutz ebenso vieler Gottheiten stellt, wird dieser mythische Inhalt seiner taktmäßigen Gesänge ungemein reichhaltig. Allmählich erweitert sich der Kreis noch mehr: man dankt nicht nur dem Gotte für den Sieg, sondern man rühmt sich selbst seiner; man bittet nicht nur die Göttin um Förderung seiner Liebe, sondern der Liebende spricht der Geliebten selbst seine Gefühle aus; man überläßt nicht nur der Gottheit die Heilung einer Wunde, sondern man sucht sie durch einen Zauberspruch zu erzwingen.

So wie wir diese **Anfänge** dichterischer Äußerungen noch heute bei vielen Naturvölkern beobachten können, haben sie sich wohl auch bei den Germanen entwickelt. Aus dem Rhythmus des Tanzes und der Arbeit, aus Bitte und Dank an die Götter, aus Siegesfreude und Liebe sind auch die ersten Dichtungen unserer Vorfahren entstanden. Denn die Dichtung beruht in den ursprünglichsten Zeiten so gut wie in der letzten Gegenwart auf dem, was

die Menschen mit Bewußtsein erleben. Sie entwickelt sich, wie sich die Kraft des Erlebens bei den Menschen entwickelt, so wie sich etwa die Liebe die der Dichtung immer den unerschöpflichsten Stoff geliefert hat, von dem Naturtrieb des ursprünglichen zu dem ungemein verwickelten seelischen Vorgang des modernen Menschen umgestaltet hat.

Ein besonders günstiges Geschick hat aus der frühgermanischen Poesie einige uralte Zaubersprüche bis in eine Zeit erhalten, wo sie aufgezeichnet werden konnten. Zu ihnen gehören die beiden trotz ihres heidnischen Geistes noch im christlichen 10. Jahrhundert aufgeschriebenen, nach ihrem Auffindungsorte so genannten **Merseburger Zaubersprüche**. Der erste lehrt die zauberkräftigen Worte, durch die die Fesseln gefangener Krieger gelöst werden können. Der zweite erzählt zuerst, wie zwei Götter beim Ritt durch einen Wald dadurch einen Unfall erleiden, daß das Pferd des einen sich den Fuß verrenkt. Mehrere Göttinnen eilen herbei, ihn zu „besprechen“. Aber erst Wotan selbst gelingt durch seine Zauberformel die Heilung, und diese Worte, deren Gebrauch hiermit jedem im Notfalle empfohlen wird, lauten: „Bein zu Beine, Blut zu Blute, Glied zu Gliedern, als ob sie geleimt seien.“ Während die ursprünglichsten poetischen Erzeugnisse wesentlich lyrischer Art sind, erkennen wir in dem Anfang dieses Zauberspruches bereits die Keime epischer Dichtkunst, denn es wird etwas erzählt. Und in der Tat ist den Germanen schon in früher Zeit die Kunst erzählender Dichtung nicht fremd gewesen; berichtet doch Tacitus von den Germanen seiner Zeit, daß sie in Liedern nicht nur von den göttlichen Urahnen und Stammvätern ihres Volkes gesungen hätten, sondern auch von ihrem Helden Arminius, Liedern, die, von den Taten Armins erzählend, also epische Gedichte, wenn auch primitivster Art, gewesen sein werden, wahrscheinlich in der Form von Chorgesängen.

Da erhält aber seit dem 5. Jahrhundert die germanische Dichtkunst einen ungeheuren Zuwachs an neuem Stoff. Dieser erst macht sie national. In jener Zeit nämlich neigt sich ein weltgeschichtliches Ereignis von gewaltigster Größe seinem Ende zu, das jahrhundertelang ganz Europa in Gärung gehalten hatte, die Völkerwanderung. Wir wissen, daß aus diesem Wirrwarr sich nur wenige germanische Stämme gerettet haben, die ostgermanischen sämtlich in ihm untergegangen sind, indem sie, in ungewohnte Lebensverhältnisse und Aufgaben versetzt, ihre alte Volkskraft einbüßten und geschwächt dem Schwert der rücksichtslosen Gegner zum Opfer fielen, wie die Ostgoten und Vandalen, oder den umgebenden Nationen gegenüber ihr Volkstum nicht aufrechterhalten konnten und in ihnen untergingen, wie die Westgoten. Für alle die germanischen Völker, die auf ihren Zügen das Mittelmeer berührten, war ihr Kampf ums Dasein erfolglos, wenigstens im wirtschaftlichen und politischen Sinne. Nicht im ethischen und künstlerischen; denn

den westgermanischen Völkern, die dieses gewaltige, oft ziellose, immer tragische Ringen mit ansahen, ragten aus all diesem Drängen und Treiben die großen Persönlichkeiten der germanischen Anführer und ihrer Gegner als Erscheinungen hervor, die ihre Phantasie und ihr Empfinden aufs höchste erregten. Und so wie die Berührung Griechenlands mit Kleinasien im Altertum ihren Niederschlag gefunden hat in den Epen Homers, so erwachsen aus den gewaltigen Erlebnissen der Völkerwanderung nicht bei den untergehenden, sondern bei den zuschauenden Germanen großartige Dichtungen, die wir unter dem Begriff der Germanischen Heldensage zusammenfassen.

Da erscheint als wichtigste Gestalt Theoderich der Große als Dietrich von Bern (= Verona), so volkstümlich und berühmt, daß auf seine Person unzählige Ruhmestaten gehäuft werden, die ursprünglich anderen angehörten. Um ihn gruppieren sich seine Helden, unter ihnen der alte Hildebrand. In enger, wenngleich ungeschichtlicher Berührung mit ihm steht der Hunnenfürst Attila, und die Erinnerung an diesen führt auf das Volk, das die Hunnen vernichtet haben, die Burgunden. Sie, die Rheinanwohner, stehen wieder in Beziehung zu dem „Rheingold“ und dessen Schöpfern, den Nibelungen; und diesen unterirdischen Nebelgeistern fällt die Person des leuchtenden Siegfried, die teilweise mythischen Ursprungs ist, zum Teil auf einen historischen Merowingerkönig zurückgeht, zum Opfer. So bilden sich denn, aus einer Unzahl einzelner epischer Lieder zusammengesetzt, die großen Sagenkreise um Dietrich von Bern, Etzel, die Nibelungen. Dazu kommen Sagen von Hug- und Wolfdietrich auf ostfränkischen, Waltharius auf westgotischen, Authari (Rother) auf langobardischen Geschehnissen beruhend. Mit ihnen verbinden sich dann oft, wie ja schon die Gestalt Siegfrieds lehrt, altgermanische Mythen.

Soweit die Sagen geschichtliche Grundlagen haben, sind diese immer durch Phantasie und irrende Erinnerung umgestaltet. Die Sagen knüpfen nur an persönliche Geschehnisse an, nie an politische. Wird eine Schlacht geschildert, so handelt es sich dabei nur um den Einzelkampf der Helden, nie etwa um die politische Bedeutung ihres Ausgangs. Von den Römern, deren Kultur die eigentliche Vernichterin der Ostgermanen war, ist mit keinem Wort die Rede: unter ihnen befand sich keine hervorragende Persönlichkeit wie Attila. Die historischen Gestalten werden oft miteinander verwechselt. Große Helden müssen auch große Vorfahren und große Verwandte haben, die ihnen deshalb zugesellt werden. Sie leben überhaupt nur in einem Kreise von Helden, denn nur untereinander können sie sich bewähren. Siegfried, Dietrich, Etzel, Walther, sie leben alle zu gleicher Zeit; der Rheinfranke, der Ostgote, der Hunne und der Westgote treffen zusammen, wenn es die Erzählung erfordert: denn die Heldensage kennt weder Zeit noch Raum. Allen diesen Sagen aber — und darin zeigt sich die geschichtliche Grundlage — ist der Zug zum Tragischen gemeinsam.

Diese Sagenlieder — denn in Form von Liedern wurden die Sagen vorgetragen — entstehen nun besonders unter den Franken, den Erben und Zeugen der ostgermanischen Verzweiflungskämpfe. Freilich ist uns von der gewaltigen Masse dieser Dichtungen nichts erhalten, denn sie wurden nur mündlich, nicht schriftlich verbreitet. Wenn wir ihren Inhalt trotzdem genau kennen, so ist das deswegen der Fall, weil im 12. Jahrhundert neues Interesse an den Stoffen dieser Sagen erwachte und nun zu einer Neudichtung führte, aus der wir mit großer Mühe die alten Bestandteile aussondern können.

Das Glück hat es aber doch gefügt, daß schon im Anfang des 9. Jahrhunderts zwei Fuldaer Mönche, zur Übung oder aus Freude am Stoffe, ein ihnen bereits schriftlich vorliegendes Lied dieser Art auf die beiden Umschlagdeckel eines mit geistlichen Schriften angefüllten Kodex abschrieben: das Hildebrandslied. Und trotzdem die Handschrift manche besonders altertümlichen und ganz unverständlichen Worte enthält und reich ist an Verschreibungen, Auslassungen und sinnstörenden Irrtümern, so ist uns der Inhalt des Gedichts doch völlig klar. Es berichtet davon, wie zwei Heere an der Landesgrenze sich gegenüberstehen, scheinbar das eine eindringend, das andere verteidigend, jenes unter Führung des alten Hildebrand, dieses unter der des jungen Hadubrand. Um Blut zu schonen, wollen die Führer nach alter Sitte zwischen ihren Heeren durch einen Zweikampf das Geschick ihrer Mannen entscheiden. Zuvor fragt voller Höflichkeit der Ältere den Jüngeren nach Namen und Herkunft, und zu seinem freudigen Erstaunen ersieht er aus dessen Antwort untrüglich, daß er seinen Sohn vor sich hat, den er vor dreißig Jahren auf der Mutter Schoß zurückgelassen; denn so lange ist es her, daß er mit dem vertriebenen König Dietrich landesflüchtig in der Fremde, im „Elend", geweilt hat. Jetzt, wo sein Herr in das alte Reich zurückkehrt, da trifft er, der vorausgeschickt worden, zuerst auf seinen eigenen Sohn, wie dieser mutig und prächtig anzuschauen vor ihm steht. Voller Freude belehrt er ihn, wen er vor sich habe. Aber der nur nach Kampfesruhm lechzende Jüngling glaubt ihm nicht, und als der Alte ihm gar kostbare Armringe, sei es zum Geschenk oder als Erkennungszeichen, reichen will, da hält der Unüberlegte ihn für einen Verräter, der ihn listig heranlocken wolle, um ihn besser treffen zu können; denn nur allzu sicher sei es, daß Hildebrand tot sei. Noch weiter sucht der Vater den kampfesmutigen Sohn durch Worte von der Wahrheit seiner Aussage zu überzeugen, doch vergeblich. Da geht ihm die schreckliche Erkenntnis in all ihrer Furchtbarkeit auf, daß er an der Grenze des Heimatlandes den Sohn erschlagen oder von ihm den Tod leiden muß. Denn die Heere warten auf den Kampf, seine Ehre und der Gegner verlangen ihn. Schweren Herzens wägt er noch sein Schicksal, da treffen höhnische Vorwürfe der Feigheit sein Ohr, und nun erwacht auch in ihm das kampfesfreudige Ungestüm eigner Jugendjahre. Ein furchtbarer Kampf beginnt, erst zu Roß,

dann zu Fuß fortgesetzt, die Schilde werden mit den Schwertern zerhauen — da bricht die Handschrift ab, vielleicht weil die Vorlage nicht weiter reichte. Aber der Schluß ist leicht zu ergänzen: Hildebrand tötet nach hartem Kampfe den Sohn, er steht an der Leiche des einzigen Erben, er hat sein eignes Geschlecht vernichtet, als er nach langer Verbannung voll Freuden heimzukehren meinte.

Wahrlich ein tragisches Geschick, und wie ein Sinnbild der in der Völkerwanderung nicht seltenen Kämpfe von Germanen gegen Germanen! Hohe Kunst der Darstellung vertieft diesen Eindruck unabwendbarer Tragik. Wie kunstvoll entwickelt sich der Dialog und zeigt uns die Charaktere in ihrer vollen Lebenswahrheit: den Jungen in seinem ungestümen und unbedachten, aber kraftvollen Heldenmut, den Alten ruhig und besonnen, bis seine Ehre, sein Mut angezweifelt werden. Ernst und sachlich berichtet der Dichter die Ereignisse, nie läßt er sich vom Gefühl übermannen. Um so größer ist die Wirkung, wenn den in hundert Schlachten erprobten Krieger der Schmerz überwältigt und Ausbrüche tiefster Klagen ihn erschüttern. Selbst feinere Kunstmittel sind dem Dichter nicht fremd. Ohne den epischen Fluß aufzuhalten, weiß er uns umfangreiche Angaben über die früheren Schicksale seines Helden zu machen, und tragische Ironie ist es, wenn der Sohn voll Stolz und Liebe von dem vermeintlich verstorbenen Vater spricht, den er gleichzeitig zum Todeskampf zwingt, und ihm, der jetzt zaudert, erzählt, daß sein Vater immer nur allzu rasch zum Kampfe bereit gewesen sei.

Die kunstvolle Darstellung in wohlklingender und deutlich zeichnender Sprache hat eine ebenso kunstvolle Form gefunden, die freilich in der Aufzeichnung stark verstümmelt ist. Das Gedicht ist in Stabreimversen verfaßt, der in germanischer Kunst üblichen Versart. Der Stabreimvers besteht aus einer in zwei Teile gegliederten Langzeile; in jedem dieser beiden Teile (Kurzzeilen) sind vier Hebungen, von denen die erste und dritte stärker, die zweite und vierte schwächer betont sind; die Zahl der unbetonten Senkungen in der Kurzzeile ist wechselnd. Von den vier stärker betonten Hebungen der Langzeile alliteriert die dritte mit der ersten und zweiten oder einer von beiden, d. h. sie beginnen mit dem gleichen Konsonanten oder gemeinsam mit einem Vokal. Wenn also /. die stärker und .\ die schwächer betonten Hebungen bezeichnet, so sind die beiden Beispiele in der Weise zu lesen, wobei sich der Rhythmus aus der Notenschrift ergibt:

4/4 Hil - ti-brànt gi - má-hal - tà   Hé - ri-bràn-tes   sú - nù

4/4 Wé - la - ga nù   wál-tant gòt   wé - wûrt   skí - hit

Dieses Kunstmittel der Alliteration ist der germanischen Verskunst deswegen eigentümlich, weil in den germanischen Sprachen die betonte Stammsilbe,

sofern nicht ein Präfix vorhanden ist, durchweg die erste Silbe des Wortes ist; die erste sinntragende Silbe muß also auch im Verse betont werden, und an sie muß das Kunstmittel einer Bindung oder Schmückung des Verses anknüpfen. Eine Vereinigung mehrerer Verse zu Strophen hat scheinbar nicht stattgefunden. Der Vortrag des Stabreimverses ist feierlich, wohl mit musikalischen Akkorden geschmückt zu denken.

Das kurze und so kümmerlich überlieferte Hildebrandslied ist der beste Beweis, daß wir von einer Blütezeit der deutschen Dichtung im 6. und 7. Jahrhundert sprechen können. Denn nichts zwingt zu der Annahme, daß dieses stofflich keineswegs besonders eigenartige Lied in formaler Beziehung alle andern überragt habe. Aber die Art dieser Liederpoesie, die eben nur „Sage", „Gesagtes" ist und nichts mit dem Schrifttum zu tun hat, erklärt, daß sie verlorenging. Und wenn diese Dichtungen in ihrer alten heidnischen Form mit der einen Ausnahme auch nicht aufgezeichnet wurden, als ein überaus tätiges Schrifttum in Deutschland eindrang, so hat das seinen Grund darin, daß dieses von Anfang an ganz anderen Zwecken diente: denen der Ausbreitung des Christentums.

2. Das Christentum und die Dichtung der Geistlichen.

Schon im 4. Jahrhundert war das begabteste Volk der Germanen, die Goten, aus persönlicher Überzeugung wie politischer Berechnung zum Christentum in der damals staatlich anerkannten Form des Arianismus, der Christus nur als Gott ähnlich, nicht gleich ansah, übergetreten, und der 382 verstorbene westgotische Bischof **Wulfila** hatte ihnen das Neue, vielleicht auch das Alte Testament in ihre Sprache übersetzt. Der in Upsala befindliche „codex argenteus" mit seinen silbernen und goldenen Lettern auf purpurgetränktem Pergament legt noch heute mit seinen stattlichen Resten prächtiges Zeugnis ab von der gewaltigen Geistestat dieses gotischen Luther, der seinem Volke nicht nur die Heilige Schrift aus den Fesseln der antiken Sprachen löste und somit erst einen volkstümlichen Gottesdienst ermöglichte, sondern ihm damit auch eine Schriftsprache und eine neue aus Runen und griechischem Alphabet verschmolzene Schrift geschenkt hat. Erst 496 tritt dann der Frankenkönig Chlodwech zum katholischen Christentum über, das im schroffsten Gegensatz zum Arianismus Christus Gott gleich setzte. Aber obgleich ihm Tausende vorangegangen waren und Tausende folgten, so blieb doch das Heidentum im Merowingerreich noch überwiegend, zumal seitens der Regierung nichts zur Verbreitung der neuen Religion geschah, vielmehr die vorhandenen Ansätze in Gleichgültigkeit und Unverständnis bald erstickten. So erklärt es sich, daß gerade im Frankenreich — und von ihm waren ja seiner politischen Stellung wegen auch die anderen deutschen Stämme

abhängig — sich die Heldensage mit ihren heidnischen Elementen noch zu der Zeit halten konnte, als das Christentum schon Staatsreligion war. Da nimmt aber nun um 600 die Tätigkeit der irischen Missionare ihren Anfang; ihnen schließen sich im 8. Jahrhundert die angelsächsischen, unter ihnen der berühmteste Wynfrith-Bonifatius, an. Ihrem mutigen und zielbewußten Vordringen, ihrer oft beschränkt einseitigen, aber staunenswert organisatorischen Tätigkeit weicht das Heidentum mehr und mehr. Wo sie die neue Lehre nicht, wie sie es beispielsweise beim Weihnachts- und Osterfest taten, an die alte anknüpfen können, da unterdrücken sie zunächst planmäßig alles Heidnische, und in diesem Vernichtungskampfe erliegt denn auch allmählich die Heldensage.

Die Festungen des neuen Glaubens werden die Klöster, und hier entsteht die neue Bildung. Bekannt sind die Namen St. Gallen und Reichenau in der nordöstlichen Schweiz; in Bayern werden Freising, Salzburg, Tegernsee, Benediktbeuren, Wessobrunn zu besonders wichtigen Stätten christlicher Wissenschaft. Ihnen schließen sich in Mitteldeutschland Fulda, Hersfeld, Corvey, Gandersheim an, links des Rheines Weißenburg. Die Blüte des Klosterlebens fällt freilich erst ins 10. Jahrhundert, aber daß diese Blüte eintreten konnte, das ist eins der vielen Verdienste Karls des Großen. Sein Leben war der Verbreitung des Christentums geweiht. Und wenn wir auch die Mittel, die er den Sachsen gegenüber anwandte, nicht billigen, so müssen wir uns doch des Erfolges freuen. Hat doch das dreißigjährige Ringen mit ihnen nicht nur religiöse Bedeutung, sondern durch den endlichen Erfolg Karls ist auch eine drohende politische Zersplitterung Mitteleuropas verhindert worden, die infolge einer seit dem 5. Jahrhundert eingetretenen Spaltung der deutschen Mundarten in die nördlichen nieder- und die südlichen hochdeutschen durch eine Konsonantenveränderung der letzteren, die „hochdeutsche Lautverschiebung", zur naheliegenden Gefahr geworden war. Mit tiefer persönlicher Religiosität verband Karl eine innige Vorliebe für deutsches Wesen, was nicht so selbstverständlich erscheint, wenn man bedenkt, daß sich sein Reich von der Ostsee bis zu den Pyrenäen, von der Nordsee bis zum Tiber erstreckte. Gesetze läßt er in deutscher Sprache verkünden und aufschreiben; Deutschtum und Religion verbinden sich bei ihm zu der Forderung deutscher statt der bisherigen lateinischen Glaubensformeln für das Volk, und so entsteht in den Klöstern auf seine Anregung eine eifrige Übersetzertätigkeit: Taufgelöbnisse, Beichtformeln, Psalmen, das Paternoster werden ins Deutsche übertragen, ebenso sogenannte Evangelienharmonien, das sind aus den vier Evangelien zusammengesetzte Erzählungen vom Leben des Herrn. Diese Übersetzungen bilden die Anfänge der deutschen Prosa und sind weder Dichtungen noch originale Werke wie die Poesie der Heldendichtung.

Es zeugt von der Weitherzigkeit Karls, aber auch von der Verwirrung, in der sich Christentum und Heidentum noch zu Anfang des 9. Jahrhunderts

befanden, wenn Karl neben dieser christlichen Literatur auch die Aufzeichnung der heidnischen Gesänge der Heldendichtung anregte, ein Auftrag, der auch ausgeführt wurde. Aber diese Sammlung wurde unter seinem Nachfolger bereits absichtlich oder unabsichtlich vernichtet. Von jener Vermischung zeugen auch zwei kleinere und unbedeutendere stabreimende Dichtungen des beginnenden 9. Jahrhunderts. Das **Wessobrunner Gebet** zerfällt wie die alten Zaubersprüche in zwei Teile; es erzählt zuerst rühmend von der allgewaltigen Größe nun nicht Wotans, sondern Gottes, und geht dann statt in die alte Zauberformel über in ein Gebet: „Allmächtiger Gott, der du Himmel und Erde geschaffen hast ..., hilf auch mir!" — Das „**Muspilli**" dagegen schildert unter diesem heidnischen Namen, der soviel wie Weltenbrand, Götterdämmerung bedeutet, das jüngste Gericht und den Kampf der Engel und Teufel um die Seelen der Menschen nach dem Tode.

Der Gegensatz zu seinem Vorgänger läßt Ludwig den Frommen gerade besonders unbedeutend erscheinen, und sein Beiname wird öfter mit einem schmähenden als einem ehrenvollen Klang genannt. Hat er, der ernste Mann, der „niemals lachend seine weißen Zähne zeigte", wie sein Biograph meldet, sich doch durch diesen Beinamen als Diener der Kirche gekennzeichnet, statt ihr Herrscher zu sein. Bei ihm vermißte man die Lebensfreudigkeit seines Vaters und dessen Weitherzigkeit, die neben der Güte des Christentums auch die Schönheit des germanischen Heidentums verstand, wenigstens wie sie in der Dichtung hervortrat. Aber Ludwig war eben in besonderem Maße ein Kind seiner Zeit, und wenn auch sein politisches Können ihr nicht gerecht geworden ist, so doch sein religiöses Wollen. Die Aufgabe seiner Zeit war es, aus dem nur dem Namen nach bestehenden Christentum, wie es Karl überall verbreitet hatte, ein wirkliches zu gestalten, und Ludwig suchte diese Aufgabe dadurch zu erfüllen, daß er seinem Volke, besonders den unsichern norddeutschen Stämmen, die Person des Erlösers nahebringen ließ. Und es ist immerhin rühmenswert, wenn er das Herz des Volkes nicht durch theologische Lehrschriften, sondern durch die Stimme der Dichtung für den Heiland gewinnen wollte. Es wird nämlich berichtet und ist auch wahrscheinlich, daß er einen berühmten sächsischen Sänger beauftragt habe, in den überlieferten germanischen Kunstformen ein Epos vom Leben des Heilands zu singen. Der beauftragte, für uns namenlos und unbekannt gebliebene Sänger hat denn auch seine Aufgabe um das Jahr 830 gelöst, indem er als theologisch Ungeschulter mit Hilfe von Geistlichen eine deutsche Übersetzung der Evangelienharmonie des Syrers Tatian in niederdeutschen Stabreimversen bearbeitete. Dem Werke wurde in späterer Zeit der Name „**Heliand**" gegeben.

Es ist kein Wunder, wenn dem Sänger der Geist germanischen Heldensanges näher war als der des halborientalischen Christentums. So mutet denn sein Epos auch wie ein germanischer Heldensang an. Da dieser

nur von Adligen berichtet, so sind auch die Personen des „Heliand" Adlige. Christus ist ein Volkskönig, nicht von niederen Eltern geboren, sondern aus königlichem Geblüt. In Prachtgewänder gehüllt liegt das Kind — in der Krippe. Die ärmlichen Jünger des Evangeliums werden zu Edlen, selbst der Sämann des Gleichnisses ist ein Adliger, wenn er auch mit eignen Händen sät. Die Jünger folgen dem Herrn wie die Gefolgsleute dem „milden" (— freigebigen) Fürsten; sie haben die Eigenschaften germanischer Helden, vor allem sind sie von unwandelbarer Treue, die sie auch erweisen, als sie den Schwerbedrohten nach Jerusalem begleiten, ihn, der natürlich nicht in unköniglicher Weise auf einem Esel dort einreitet. Allerdings ihren Mut zu zeigen, dazu ist wenig Gelegenheit, denn höchst ungermanisch fliehen sie in der Stunde der Gefahr, und der Dichter kann seinen Hörern dieses unbegreifliche Gebaren nur dadurch verständlich machen, daß er sehr gewunden alle Schuld auf die Prophezeiungen schiebt, die doch in Erfüllung gehen müssen; und das sieht ja der schicksalsgläubige Germane auch wieder ein, zumal ihm die mit besonderer Begeisterung geschilderte und aufgenommene Waffentat des Petrus zeigt, daß es den Gefolgsleuten an Mut nicht gefehlt habe. Die Bergpredigt wird in diesem Epos zur Rede des Fürsten in der Volksversammlung, die Hochzeit zu Kana zu echt germanischem Trinkgelage. Während dieses in der weiten germanischen Halle stattfindet, wohnen die Helden in umwallten Burgen. Die Hirten auf dem Felde hüten Rosse. Natürlich befinden wir uns auch nicht im Orient, sondern an sächsischer Nordseeküste: Sturmwinde toben, häufig ist der Himmel bewölkt, aber daneben gibt es auch dichte Wälder mit einsamen Wegen. Die Tätigkeit der Fischerei, die ja im Evangelium eine so große Rolle spielt, ist dem Sänger besonders vertraut. Ganz vereinzelt tauchen auch wohl heidnische Züge auf: die germanische hel (= Unterwelt, Hölle) wird genannt, die Engel haben Federhemden an wie die Schwanjungfrauen der Sage, die Schilderung des Weltunterganges erinnert an die Götterdämmerung. Noch nichts merken wir in dieser Dichtung von der katholischen Aszese der späteren Jahrzehnte, germanische Lebensfreudigkeit spricht aus ihr: die Blinden bitten Jesus um ihr Augenlicht, damit sie Gottes schöne Welt wiederschauen können. Und es ist kein Zeichen von Schwermut, sondern nur germanische Eigenart, wenn die Jahre der Menschen nach Wintern gezählt werden.

Die Dichtung verwendet den germanischen Stabreimvers. Auffallend ist in der Darstellung wie beim Hildebrandslied die häufige Anwendung des Dialogs, der Mangel an Vergleichen und Bildern. Germanisch ist die Häufigkeit der Superlative, mit denen den Helden ihre Eigenschaften immer im höchsten Maße beigelegt werden. Als künstlerischer Mangel wird die Breite der Darstellung, die oft zu Wiederholungen führt, empfunden.

In dieser germanischen Verkleidung konnte der Dichter seinen Hörern den Stoff am besten nahebringen. Unter diesem Deckmantel, der keines-

wegs von dem Sänger bewußt ausgebreitet zu sein braucht, konnten sich die Lehren des Christentums verbergen, freilich noch nicht alle. Daß statt sich zu rächen der Geschlagene auch die andere Wange darbieten soll, das wagte dieser Volksredner seinen Sachsen denn doch nicht zuzumuten. Aber wie großes Verständnis für das Wesen des Christentums muß er doch schon voraussetzen, wenn er ihnen das christliche, aller germanischen Auffassung hohnsprechende Gebot der Feindesliebe auferlegt!

Wir müssen die Kunst des Sängers um so höher schätzen, wenn wir bedenken, daß sie sich in einem Werke findet, das seiner ganzen Anlage nach mehr ein Werk der Seelsorge als der Poesie sein konnte; ein Lehrgedicht muß aber nur allzuoft die Grundgesetze freien dichterischen Schaffens außer acht lassen. Das zeigt sich in starkem Maße bei der zweiten großen Dichtung des 9. Jahrhunderts, der Evangelienharmonie des Mönchs **Otfried von Weißenburg.** Derselbe Gedanke, der den Helianddichter leitete, hat auch diesen aus vornehmer Familie stammenden Geistlichen, der bei dem größten Lehrer seiner Zeit, dem Abte Hrabanus Maurus in Fulda zur Schule gegangen war, um das Jahr 870 zum Verfassen seiner Evangelienharmonie getrieben. Aber wichtiger ist ihm doch noch das Ziel, durch sein Epos die noch immer im Schoße des Volkes ruhenden weltlichen Gesänge zu verdrängen, und darum bedient er sich der hochdeutschen Sprache oder, wie er in seiner lateinischen Vorrede sagt, der lingua theodisca, der „volkstümlichen Sprache“ im Gegensatz zur gelehrten lateinischen; denn das Wort diutisc hat zunächst nur sprachliche, nicht nationale Bedeutung. Der hohe Zweck, den der Dichter verfolgt, gibt ihm übrigens die Berechtigung, sein Werk, von dem eine der uns überlieferten Handschriften wahrscheinlich Korrekturen seiner eignen Hand zeigt, dem König Ludwig dem Deutschen zu widmen.

War der Helianddichter in erster Linie Sänger, so ist Otfried zunächst Theologe und Gelehrter. Die gesamte theologische Literatur seiner Zeit durchforscht er für seine Aufgabe und geht sogar auf die Bibel unmittelbar zurück, natürlich nur auf die Vulgata. Die Fülle von Einleitungen, Widmungen und Nachreden kennzeichnen den gelehrten Schriftsteller, und besonderen Wert legt er auf die moralischen, allegorischen und symbolischen Ausdeutungen, die er an seine Erzählungen anknüpft. Wenn er von dem Eselsritt Jesu berichtet, den er nicht, wie der Helianddichter, fortläßt, so erklärt er, daß unter dem Esel die dumme und sündenbeladene Menschheit zu verstehen sei; die Leute, die auf Jesu Weg ihre Kleider ausbreiten, sind die Märtyrer, die opferfreudig ihr Leben wegwerfen; die Zweige, mit denen sie den Weg bedecken, sind die Schriften der heiligen Männer. So bekommt dieses deutsche Epos einen stark ungermanischen Klang, wenn auch bei Otfried wie in der anderen Messiade die Personen Edelgeborene sind, Christus als Volkskönig erscheint, Petri Tat ausnehmend gerühmt wird oder Natur und Landschaft deutsch anmuten.

Otfried hat den Ehrgeiz des Schriftstellers, deshalb verschwindet er nicht hinter seinem Werke wie der sächsische Dichter, sondern läßt seine Person gelegentlich hervortreten. Insbesondere ist dies der Fall, wo seine Dichtung lyrischen Charakter annimmt, so wenn er das Gefühl des Heimwehs schildert, Freude an Blumen empfindet, von der Mutterliebe spricht oder von der Liebe zu den Frauen weiß. Vor allem aber kann er den Stand des Mönches nicht verleugnen; aus seinem Gedichte spricht nicht die Lebensfreude des „Heliand“. Erdenleid und Erdenschwere bedrücken seine Gestalten, die Last der Sünden ruht mächtig auf ihnen, vor der Furchtbarkeit des ewigen Gerichts zittern sie.

An literarischer Wirkung und Bedeutung hat Otfrieds Dichtung den „Heliand“ weit übertroffen. Dieser schließt eine Entwicklungsreihe in der deutschen Literatur ab, die der stabreimenden Dichtung; Otfried leitet eine neue Entwicklungsreihe ein, die bis heute Geltung gehabt hat, die der endreimenden Dichtung. Die Kunst des Endreims ist der deutschen Dichtung schon vor Otfried nicht unbekannt gewesen, wie aus gelegentlichen Zeugnissen, beispielsweise einigen gereimten Versen im „Muspilli“, hervorgeht. Daß sie aber nun so plötzlich den germanischen Betonungsgesetzen angemessenen Stabreim verdrängt, ist die Wirkung von Otfrieds Dichtung. Denn nach ihm ist, soweit unsere Nachrichten reichen, tatsächlich kein einziges Gedicht mehr in Stabreimen verfaßt worden. Der gelehrte Mönch hat seine metrischen Kenntnisse natürlich aus der gelehrten lateinischen Dichtkunst genommen, kennt doch sogar schon der lateinische Hexameter des frühen Mittelalters den Reim, indem Zäsur und Schluß des Hexameters miteinander reimen (der sogenannte leoninische Hexameter). Ferner hatte man für lateinische hymnische Gesänge vierhebige gereimte jambische Verse. Vierhebig sind auch die Verse Otfrieds, aber die Zahl der Senkungen jeweils nach den vier Hebungen ist unregelmäßig und schwankt zwischen null und zwei, wodurch ein bewegteres Tempo entsteht. So sind etwa in folgenden Versen Senkungen ausgefallen:

Ló - do - wig ther snél - ló, thes wís - dúa-mes fól - ló,

während an anderer Stelle Senkungen eingeschoben sind:

Só er in gi - zel - gó - ta thár, só ward er ún - fraú ver sár.

Je ein Verspaar bindet Otfried nun durch den Endreim zusammen, wobei der Reim noch nicht bis auf den Stammvokal zurückzugehen braucht; ein Reim wie snélló — folló genügt, da die Endungssilben im Althochdeutschen noch vollen Klang haben. Häufig erscheint auch schon Assonanz (lánt — giwált) ausreichend. Im Laufe der Jahrhunderte haben dann in der deutschen Verskunst diese Reimpaare mit ihren vierhebigen Kurzzeilen einen immer gleich-

mäßiger werdenden Wechsel von Hebung und Senkung erhalten, sind die typische Versform der höfischen Epen geworden und haben noch in der Neuzeit als Knüttelverse fortgelebt.

So zeigt sich denn Otfried als ein Neuerer und ein Bahnbrecher, und seine Mängel sind nicht zum wenigsten darauf zurückzuführen, daß er eben nicht die ausgefahrenen Geleise benutzte. Vor allem aber müssen wir in ihm den bewußten Hüter unserer Sprache erkennen und das um so mehr schätzen, als nunmehr unter der Regierung aller sächsischen und der ersten beiden salischen Kaiser, also ungefähr hundertundfünfzig Jahre lang, scheinbar kein einziges deutsches Gedicht der Aufzeichnung wert gehalten worden ist. Die zunehmende Bedeutung der Geistlichkeit in allen ihren Graden, wie sie besonders durch Otto I. gefördert wurde, macht die lateinische Sprache nicht nur zur herrschenden auf dem Gebiete der Wissenschaft, sondern auch auf dem der Dichtung. Und wir sind noch froh genug, wenn wir in der antiken Sprache, mit der sich natürlich antike Formen verbinden, wenigstens die Stoffe als deutsche Geisteserzeugnisse erkennen.

Merkwürdig genug mutet es uns allerdings an, wenn wir eine der ältesten deutschen Heldensagen, deren Inhalt geschichtliche Verhältnisse des 5. Jahrhunderts voraussetzt, um 930 als eine Schülerarbeit der St. Galler Klosterschule wiederfinden. Ob der junge Mönch **Ekkehard** für seinen Lehrer der Metrik die Bearbeitung der Sage vom „Waltharius" auf Grund schriftlicher Vorlagen oder nur mündlicher Überlieferung verfaßt hat, wissen wir nicht. Jedenfalls ist das so entstandene Epos nicht etwa die wörtliche Übersetzung eines deutschen Heldengedichts gewesen. Der junge Klosterschüler hat seine Aufgabe im ganzen zur Zufriedenheit des Lehrers gelöst. Freilich sind, trotzdem die Dichtung mit Virgilschen Floskeln und Lesefrüchten aus sonstigen lateinischen Schuldichtern förmlich gespickt ist, noch viele Germanismen stehengeblieben, von denen wenigstens die schlimmsten von der Hand des Lehrers verbessert wurden. Das Gedicht, von dessen großer Wirkung in breiten Kreisen sich in der Folgezeit manche Spuren finden, wurde anfänglich in St. Gallen selbst wenig beachtet, bis hundert Jahre später einem Namensvetter des ersten Ekkehard, auch einem Mönch zu St. Gallen, eine weitere Überarbeitung notwendig erscheint, die Dichtung also keineswegs des Vergessens wertgehalten wird. Wir würden heutzutage die sprachlichen und damit verbundenen sachlichen Korrekturen besserer Lateiner, als es der Klosterschüler war, gern entbehren, um dafür etwa einen lebendigen altgermanischen Zug der unverbesserten Niederschrift zu finden. Aber auch in der überlieferten Form ist das Gedicht uns nicht nur eine Quelle großen Genusses, sondern auch eine Fundgrube für germanisches Denken und Fühlen der Heldenzeit.

Der Inhalt des in lateinischen Hexametern verfaßten Epos ist durch

die in Scheffels „Ekkehard" eingeschobene Übersetzung bekannt genug, wenn auch in ihr der im Grunde ernste, manchmal tragische Ton nicht getroffen ist. Denn schon die Anfangsschilderung vom Einfall des Hunnenkönigs in die blühenden Reiche Westeuropas — Ekkehard hat dabei die Not, die St. Gallen kurz zuvor von den Ungarn gelitten hat, vor Augen — ist trübe genug. Wird doch das Glück dreier Königsfamilien durch die geforderte Stellung ihrer Kinder als Geiseln schwer gestört. Dem einen der Knaben, Hagen, gelingt es zwar, in späteren Jahren zu entfliehen. Aber erst lange danach fassen auch Walther und Hiltgunde den Plan, ihrer zwar leichten, aber sie als freie Königskinder doch schwer drückenden Knechtschaft zu entrinnen. Es gelingt ihnen dank den guten Vorbereitungen, die sie getroffen, und nach vierzig Tagen sind sie am Rhein. In einer Schlucht der Vogesen, am Wasgensteine werden sie nun aber von dem beutegierigen König Gunther gestellt, unter dessen zwölf Helden sich auch Hagen, der Jugendfreund und einstige Schicksalsgenosse Walthers, befindet. Zwar rät Hagen vom Kampf ab, kennt er doch die Tüchtigkeit des Überfallenen; aber die andern sind anderer Ansicht, die Waffen des Helden locken sie und der Schatz, den die Flüchtigen dem Gerücht nach bei sich führen. So kommt es nun an dem engen Ausgang der Schlucht, die immer nur einem der burgundischen Helden den Angriff erlaubt, zu einer Reihe von Zweikämpfen, deren Ausmalung dem jugendlichen Dichter trotz seines friedliebenden Mönchsberufs sichtlich die größte Freude macht. Mit Hakenlanze und Wurfspeer, mit Pfeil und Bogen, mit Schwert und Streitaxt wird gekämpft, Steine werden geschleudert, ja man versucht sogar, dem standhaften Helden durch einen Dreizack den Schild zu entreißen. Aber alle finden von Walthers Hand den Tod, ausgenommen Gunther, der feige, und Hagen, der trotzig zurücksteht. Nur mit Mühe gelingt es Gunther, seinen Genossen zu einem Überfall, allerdings erst am nächsten Tage und an besserer Stelle, zu überreden. Denn schwere Zweifel hat Hagen zu überwinden, ob die Königstreue vor die Freundestreue gehe: der einzige psychologische Konflikt, den der dichtende Anfänger zu gestalten wußte. In der den Kämpfen folgenden Nacht halten die schwergeprüften Flüchtlinge sorgsame Wacht, und zu seltener Schönheit erhebt sich hier das Gedicht, wenn es erzählt, wie sie einander in der Wacht ablösen, das Mädchen sich durch Singen die müden Augen offen haltend, bis der nimmermüde Held dann ihren Schlaf schützt, voller Sorge und doch Sehnsucht dem kommenden Morgen entgegenharrend, wünschend, „es werde der Erde das Licht und die Schönheit gegeben". Der gemeinsame und gemeine Überfall Gunthers und Hagens am nächsten Tage verläuft, wie zu erwarten. Zwar wird keiner getötet, aber Walther ein Arm abgehauen, Gunther der eine Schenkel abgeschlagen, und Hagen büßt sechs Zähne und das rechte Auge ein. Ein grausiges Ende! Aber noch grausiger mutet es uns an, wenn nun die Helden nach diesen Opfern kampfuntüchtig und versöhnt nach gutem,

altem germanischen Brauch ihrer Wunden spotten und sich wegen ihrer Mängel in alter Freundschaft verhöhnen. „Dies ist das Walthers lied. Euch möge der Heiland behüten!"

In diesem Schlußvers, der den christlichen Gruß an den üblichen Schluß der Heldendichtungen anschließt, kommt noch einmal der Gegensatz von germanischem Stoff und christlicher Bearbeitung zum Vorschein. Legt doch auch Walther nach blutigem Kampf, wie es der heidnische Glaube befiehlt, die Häupter der Erschlagenen an die Rümpfe und spricht ein christliches Gebet danach. Wenn dieser Zwiespalt sich sonst kaum und jedenfalls nicht störend bemerkbar macht, so liegt das wohl daran, daß der Dichter in jugendlicher Unbekümmertheit weit mehr sich als Deutscher denn als Mönch fühlt. Ihm fehlt nicht echter germanischer Sinn, müßte ihm doch sonst die grausige Wunden- und Todesverachtung am Schluß fremder gewesen sein. Und wenn er kein Wort des Tadels dafür hat, daß Walther den ihm wohlgesinnten Etzel hintergeht oder daß zwei Helden aus dem Hinterhalt über einen einzelnen herfallen, so sind das Mängel der Darstellung, nicht der Gesinnung. Vorzüglich ist die Schilderung der Kämpfe, reich an bildhafter Anschaulichkeit die Darstellung, klar und deutlich treten die Charaktere hervor, besonders der ganz neuartige Hiltgundes, und höchst selten sonst in mittelalterlicher Epik — die Erzählung ist von trefflicher Spannung. Dieses aber hat seinen Grund in der Knappheit des Stils und der Darstellung, die uns anstatt an die ermüdende Breite der beiden altdeutschen Messiaden vielmehr an die Gedrungenheit des Hildebrandsliedes erinnert.

Ist der „Waltharius" besonders beachtenswert wegen seines uns so kostbaren altertümlichen Inhalts, so sind es die um 960 entstandenen Dramen der edelgeborenen Nonne **Hrotsuith von Gandersheim** durch ihre merkwürdige Form. Die Bezeichnung als Dramen kommt allerdings diesen sechs Dichtungen nur mit Einschränkung zu. Denn als Hrotsuith ähnlich wie Otfried den Plan faßte, die „gottlosen" weltlichen Gedichte, dieses Mal die sechs uns erhaltenen Lustspiele des Terenz, eine beliebte Klosterlektüre, durch Werke in ähnlicher Form, aber geistlichen und heiligen Inhalts zu verdrängen, da erfaßte sie von dieser Form doch nur das rein Äußerliche der Darstellung im Dialog. Wie sollte auch sie, der die Begriffe der Bühne und schauspielerischer Darstellung ganz fremd sein mußten, etwas vom Wesen des Dramatischen erfahren haben? Allerdings werden auch bei ihr große Leidenschaften, wie sinnliche Liebe, unverbrüchliche Glaubenstreue, geschildert; aber sie entwickeln sich nicht, sowenig wie der Dialog die Handlung fördert, vielmehr meist nur aus führender Rede und Zustimmung, aus Frage und Antwort besteht. Die Versuche, gelegentlich Spannung zu erwecken, bleiben im Keime stecken. — Neben der eigenartigen Form sind diese Dichtungen aber auch noch merkwürdig als die Vorboten einer neuen geistigen und geistlichen Richtung. Die Helden dieser Dramen nämlich, deren

Geschicke den zahlreichen Heiligenlegenden entnommen sind, sind durchweg Verneiner des Lebens. Sie erliegen nicht der Erdenschwere und Sündenlast mit Angst und Schrecken wie die Gestalten Otfrieds, sondern freudig gehen sie in den Tod, Leiden ist ihr Glück, das Märtyrerschicksal die selige Vollendung. Das sind Spuren jener alles Leben zerstörenden aszetischen Richtung, wie sie vom Kloster Cluny ausgehend bald die Geschicke der Menschen und Staaten bestimmen sollte.

Daß im übrigen eine Frau zu gelehrter Bildung fähig ist, braucht in jenem Jahrhundert nicht zu verwundern. Herzogin Hadwig vom Hohentwiel, die freilich nicht mit dem Dichter des „Waltharius", sondern mit einem anderen Ekkehard von St. Gallen lateinische Dichter las, ist durch Scheffels Roman berühmt geworden, und die Kaiserin Theophano, Gattin Ottos II., hat die deutsche Kultur des ausgehenden Jahrtausends stark beeinflußt.

Die reichen Klöster mit ihren für damalige Begriffe sehr umfangreichen Bibliotheken sind also die Stätten der Wissenschaft, aus der heraus die Dichtung dieser Zeit erwächst, für die uns noch weit mehr Zeugnisse erhalten sind. Auch die kirchliche Musik findet hier ihre Ausbildung in Noten und Texten. Aber alles, was geschrieben wird, ist in oft sehr fehlerhaftem Latein verfaßt, und ganz einsam ragt aus der Menge ein schriftstellernder Mönch hervor wie **Notker Labeo** von St. Gallen mit dem ehrenvollen Beinamen Teutonicus, der Neffe des Waltharius dichters, der unzählige lateinische Schriften zu Schulzwecken ins Deutsche übersetzt, richtig erkennend, daß dem Schüler doch die Muttersprache näher steht als die angelernte, ja der sogar an die deutsche Sprache grammatische und phonetische Untersuchungen anknüpft und somit der Begründer der deutschen wissenschaftlichen Prosa wird

In den Klöstern blüht ein ungemein reges geistiges Leben, und es nimmt uns nicht allzusehr wunder, wenn sich mit der Freiheit des Schaffens allmählich auch eine Freiheit der Lebensführung verbindet, wie sie mit den strengen Gesetzen des mönchischen Lebens nicht immer verträglich war. Aber schon steht das „reinigende" Gewitter im Hintergrunde. Die aszetische Strenge, wie sie im Kloster Cluny neu gefordert wird, greift, vom Papst und Kaiser unterstützt, immer mehr um sich. Die Klöster Südwestdeutschlands sind ihre ersten Opfer, Hirsau im Schwarzwald wird ihr Hauptquartier. Nun ist es vorbei mit dem Studium antiker Philosophie und Virgils, von Ovid und Horaz ganz zu geschweigen, und wehe dem Mönch, bei dem man versteckt noch heidnische Dichter findet. Die neuen Geistesströmungen aber stammen alle aus einer Quelle: memento mori! so ertönt die neue führende Stimme aus jener Gegend Deutschlands. Und diese Stimme soll weit erklingen, die neue Poesie wendet sich an das gesamte Laientum, wie einst der christliche Epiker des 9. Jahrhunderts. Deshalb wird jetzt wieder die deutsche Sprache angewandt. Nur die Form der Dichtungen ist mannigfacher als im 9. Jahrhundert: episch, wenn Stoffe der

Bibel entnommen sind wie die Geschichte vom Auszug der Juden aus Ägypten oder von Adams Sündenfall, oder besonders beliebt die vom Jüngsten Gericht; satirisch-didaktisch, wenn dem Sohne am Grabe des Vaters, der Gattin an der Bahre des Mannes in entsetzlichsten realistischen Farben das Aussehen der Verstorbenen nach dem Tode, Verwesung und Höllenstrafen geschildert werden; lyrisch, wenn fromme Pilgerlieder gesungen werden oder hymnische Kirchengesänge zum Preise der Jungfrau Maria. Immer aber ist jenes memento mori das Leitmotiv, der Grundton der Stimmung. Es ist der Kampf gegen „Frau Welt", wie sie uns später einmal geschildert wird als von vorn prächtig und wunderschön anzuschauen; wenn sie aber den Rücken zeigt, so sehen wir ihn voll von Schlangen und giftigen Kröten, von Beulen und Geschwüren zerfressen. Von dieser Seite nur sehen alle jene Dichter die Welt an, unter denen als der größte Satiriker der österreichische **Heinrich von Melk** (um 1160) hervorragt, und zu denen auch eine Klausnerin desselben Landes, Frau Ava, gehört, die 1127 gestorben ist als erste Frau, die in deutscher Sprache dichtete.

Es ist der strenge Geist Gregors VII., der über dieser Gedankenrichtung schwebt. Aber nie ist die Weltgeschichte an Ironie arm gewesen, und so macht sie ihn denn auch zum Schöpfer der Idee, die ganz gegen den Willen des Papsttums dem Okzident neue Lebensfreude zuführt, der Idee der Kreuzzüge. Denn mit Verwunderung sehen wir, wie schon zu einer Zeit, als Heinrich von Melk seine strafende Stimme noch nicht einmal erhoben hat, Phantasie und Schönheitssinn sich von all dem Trüben abwenden. Schon die zahlreichen Bearbeitungen von Heiligenlegenden zeigen ein Erwachen des Interesses am Stoff, so das **Annolied**, das nach langer Einleitung viel Rühmendes über den strengen Erzieher des jugendlichen vierten Heinrich zu berichten weiß. Wie ganz anders beherrscht aber noch die Freude am Stoff allein des „Pfaffen" Lamprecht **Alexanderlied**, eine um 1130 entstandene ziemlich getreue Übersetzung eines französischen Gedichts. An den unvergleichlichen Zug des großen Alexander nach Indien hat die Phantasie vom Altertum an gern angeknüpft. Was den Stoff zu dieser Zeit neu aufleben läßt, das ist eben jene von Gregor stammende, nunmehr ausgeführte Idee der Kreuzzüge. Der Stoff ist „aktuell", und genug Berichte von den Wundern des Orients sind von den zahllosen Pilgerfahrten seit dem ersten Kreuzzug schon dem staunenden Abendlande gebracht worden, um dieses Epos mit all den märchenhaften Zügen orientalischer Zauberwelt auszuschmücken. Das neu entstehende Rittertum aber, wie es in den Kreuzzügen sein Gepräge erhält, erscheint in idealer Gestaltung in dem ungefähr gleichzeitig entstandenen **Rolandslied** des „Pfaffen" Konrad, ebenfalls einer Übersetzung aus dem Französischen. Der im Laufe der Jahrhunderte von Sagen umwobene Kaiser Karl ist hier ganz der christliche König, der sofort

nach Spanien zieht, als er hört, daß dort noch das Heidentum herrsche. Seine Erfolge sind, aller Geschichte zum Trotz, gewaltig. Aber seine Helden haben auch keinen größeren Wunsch, als für Gott zu sterben, ja sie weisen alle Friedensvorschläge zurück, ehe nicht genug von ihnen als Märtyrer gefallen sind. Als Märtyrer endet dann auch Roland, natürlich nicht von elenden baskischen Gebirgsräubern überfallen, sondern im heiligen Kampfe gegen die Heiden. So wird Roland zum Typus des religiösen Helden, wie sich in Alexander der weltliche Held verkörpert. Daß diese Dichtungen von Frankreich ausgehen, ist nicht erstaunlich, Frankreich ist ja das Mutterland der Kreuzzüge. Um die Mitte des Jahrhunderts entsteht aber auch schon ein originales deutsches Werk, die **Kaiserchronik** eines Regensburger Geistlichen, die, mit Romulus beginnend, einmal breit, dann wieder knapp, geschwätzig oder wortkarg, je nach dem Stoff, den die Quellen boten, eine Art Weltgeschichte reimt, in der Ludwig der Fromme als der erhabenste, Heinrich IV. als der verworfenste aller Herrscher erscheint; Theoderich aber, der edle Dietrich von Bern, der Held germanischer Sage und Christ arianischen, nicht katholischen Glaubens, fährt vollends zum Teufel. Lobpreisung des Christentums ist die Aufgabe, die sich der Chronist gestellt hat. Anregend und belustigend genug wird das Werk durch die Fülle von eingeschobenen Märchen, Legenden und Novellen, meist Früchten orientalischer Herkunft.

So tönen in das Trauergekrächz trübsinniger Eiferer neue freudigere Klänge hinein. Geistliche selbst sind es, die sie anstimmen, freilich nicht ganz freiwillig: es ist ein letzter Versuch, Einfluß auf den Geschmack des Volkes zu gewinnen, den Einfluß, den infolge der Kreuzzüge jetzt wieder jene Leute mehr und mehr an sich reißen, die seit Bestehen der deutschen Geistlichkeit deren Macht über die Gemüter unablässig zu untergraben getrachtet haben — die Spielleute.

3. Die Spielleute und das Volksepos.

Der Spielmann des Mittelalters ist eine internationale Erscheinung, so alt wie die epische Dichtung selbst, in allen Ländern des kultivierten Europas auf fast dieselben edlen und unedlen Elemente zurückgehend. Auch auf deutschem Boden wurden die Lieder der Heldensage, von denen uns das Hildebrandslied einen ungefähren Begriff gab, von Sängern, sogenannten Scofs, unter Begleitung eines Musikinstruments, meist der Harfe, in wahrscheinlich melodramatischer Art vorgetragen. Diese Sänger genossen großes Ansehen. Es waren Freie, ihre Kunst stammte von den Göttern. Oft machte auch das Alter sie ehrwürdig und die auf ihren weiten Wanderungen gesammelte Weisheit. Auch der „blinde Sänger" war vielleicht keine seltene Erscheinung.

Aber ihre Vorträge forderten Feierlichkeit der Stimmung, Ernst der Gesinnung, und wo diese nicht vorhanden waren, da wandte man sich lieber heitern Gästen zu: den Spaßmachern, Gauklern, Taschenspielern, Tänzern, wie sie sich vom kaiserlichen Rom aus früh über alle Provinzen des römischen Reiches bis nach Persien hinein verbreitet hatten. Als rechte Harlekine in ihren bunten Gewändern tanzten und sangen sie dort so, wie vor Attila oder Theoderich. Je mehr aber die hohe Kunst der Heldensage abnahm, aus Verschlechterung des Geschmacks oder wegen kirchlicher Unterdrückung, um so mehr beginnt man sie und die edlen Sänger der Vorzeit als eine Klasse anzusehen. Sie dienen eben beide der Unterhaltung, dem Vergnügen. Und oft genug mag es auch geschehen sein, daß einer der Sänger im Kampf ums Dasein zur Ausübung niederer Kunst seine Zuflucht nahm. Ein neuer Name kommt für diese zusammengewürfelte Klasse von Künstlern auf: in Frankreich nennt man sie jongleur (ioculator von iocus = Spaß), in England minstrel (von ministerialis = Diener), in Deutschland spilman.

Seit dem 10. Jahrhundert erhalten nun diese Spielleute einen schätzenswerten Zuwachs in den „clerici vagabundi", Geistlichen, die aus irgendeinem Grunde ihren Beruf aufgegeben haben. Bartlose Jünglinge, die der strengen Klosterzucht und dem leidigen Lernen entlaufen sind; „fahrende Schüler", die ihr Wissen bei angesehenen Lehrern anderer geistlicher Stätten mehren wollen, oft genug aber „ewige Studenten" bleiben; erwachsene Männer, die ihre Laster aus Klöstern oder geistlichen Ämtern vertrieben haben; grauhaarige Einsiedler, die noch einmal vor ihrem Ende von der Lust zur „Frau Welt" gepackt werden — alle diese Vaganten oder Goliarden, wie sie auch mit einem anderen, unerklärten Namen sich nennen, schließen sich den Spielleuten an. Sie bringen neues Leben in deren Kunst, denn von der gelehrten Ausbildung und der lateinischen Sprache ist selbst bei den Verkommensten unter ihnen etwas hängen geblieben.

Daß dem Spielmann im weitesten Umfang des Begriffs die Feindschaft der Geistlichkeit zuteil wurde, ist nicht verwunderlich. Er ist ja aus ihrem Schoße entflohen, als Bewahrer des Heidentums leistet er ihr lauten und stillen Widerstand, als Spaßmacher zieht er die Leute aus der Kirche. Und wie lasterhaft ist erst sein Lebenswandel: Würfelspiel und Trunksucht sind an der Tagesordnung, in liederlicher Gesellschaft zieht er umher, kriechend ist er vor, frech nach einem Geschenk. Die Spielleute sind „unehrlich" und rechtlos, Kirche und Staat schließen sie aus ihrer Gemeinschaft aus.

Aber nur ihre Persönlichkeit ist es, die mißachtet wird, nicht ihre Kunst. War doch auch König David ein „Spielmann", und sogar Jesus wird einmal als Spielmann dargestellt. Und so sind sie überall gern gesehen, wo man Unterhaltung will, wo Lust und Freude herrschen. Nur so ernste

Naturen wie Ludwig der Fromme oder Heinrich III. weisen sie von ihren Festen, die denn aber auch langweilig genug ausfallen. Reiche Geschenke werden ihnen zuteil, meist Kleidungsstücke, aber auch Silber und Gold, vielleicht sogar einmal ein Roß. So strömen sie denn in hellen Scharen überall hin, wo es etwas zu feiern gibt. Mehr als tausend finden sich oft bei einem Fest. Der strenge Rat der Stadt zwar verschließt ihnen oft die Tore, aber auf dem flachen Lande und auf den Burgen kann man ihre Ankunft kaum erwarten. Da sie weit herumkommen, wissen sie außer ihren Liedern auch viel Neuigkeiten. Man kann sie auch als Boten verwenden, ja man läßt sogar die Töchter des Hauses von ihnen in allerlei Künsten unterrichten, Heereszüge begleiten sie in Scharen, und daß sie bei den Kreuzzügen nicht fehlen, ist selbstverständlich.

Ihre Texte wissen sie auswendig. Dem Gedächtnis des Schülers vertraut der Meister seine Lieder an. Es entstehen zwar auch schriftliche Sammlungen von Vortragsstücken, diese aber stammen von den Hörern, die nach dem Gedächtnis das Gehörte aufzeichneten. Aus dieser Art der Entstehung erklärt sich die Buntheit und Verschiedenartigkeit der Überlieferung. Die Lieder der Heldensage mit ihren vielen mythischen Bestandteilen haben den Kampf gegen das Christentum nicht bestanden. Ungefähr im 9. Jahrhundert sind sie ausgestorben — nur in der bäuerlichen Bevölkerung weiß man noch einiges von Siegfried oder Dietrich — und niemand hätte sich damals träumen lassen, daß sie einst eine fröhliche Auferstehung feiern sollten. Der Spielmann des ausgehenden Jahrtausends ist nicht mehr der Hort alten geistigen Besitzes, seine Phantasie lebt nicht mehr in uralter Vergangenheit. Er ist ein moderner Mensch geworden, seine Lieder sind „aktuell". Mit einem richtigen Wort hat man ihn den Journalisten des Mittelalters genannt, der bei allen wichtigen Ereignissen wenn möglich selbst zugegen ist und sie weiterberichtet, solange sie noch neu sind. Solche Lieder sind natürlich nicht wert aufgezeichnet zu werden, sie veralten zu schnell. Darum ist uns nichts davon erhalten. Nur aus einem dieser Gattung verwandten Liede eines geistlichen Dichters, das wir zufällig haben, können wir die Art erkennen. Es ist das **Ludwigslied**, das den Sieg Ludwigs III. über die Normannen im Jahre 881 besingt, übrigens schon in Otfriedschen Reimversen. Es weht noch etwas vom Geiste der Schlacht in dem flotten Tempo des Liedes. Im Grunde aber kommt es auf eine kräftige Lobpreisung Ludwigs heraus. Besser hätte es ein Spielmann auch nicht machen können, und der hatte gewiß Übung im schmeichelhaftesten Loben. Hing doch von der Größe der Lobpreisung die Höhe der Belohnung ab. Sie blieb ja denn auch selten genug aus; wehe aber dem Geizhals, der seine Taschen verschlossen hielt. Hohn- und Spottlieder regneten auf ihn herab und wurden in alle Welt verbreitet. Oft genug mögen solche uns nicht mehr erkennbaren Anspielungen in den vielen

kleinen **Anekdoten** stecken, wie sie auch von geistlichen Dichtern nachgemacht wurden. Da werden denn Lügenmärchen erzählt oder allerlei ernste und komische Heldentaten vom Grafen Kuno von Niederlahngau, genannt Kurzibold, der nichts auf der Welt so haßte wie Weiber und Äpfel. Da hören wir die Geschichte von Otto mit dem Barte: wie ein edler Ritter, von Kaiser Otto verbannt, viele Jahre später seine Gunst wiedererwirbt, indem er von seiner Badestube aus einen Überfall auf Otto beobachtet und nun splitterfasennackt aus dem Baderaum auf den Kampfplatz eilt und seinen Herrn heraushaut. Immer größer wird die Zahl von Anekdoten, die sich auf die volkstümliche Gestalt Kaiser Karls häufen. Ja sogar die heilige Legende wird zur Anekdote gemacht. In einem Georgslied wird erzählt, wie man diesen Heiligen töten will, aber immer ohne Erfolg: mit dem Schwerte wird er hingerichtet; aufs Rad gebunden und in Stücke zerrissen; zu Asche verbrannt, diese in einen Brunnen geworfen und ein Stein darauf gewälzt. Aber nach jeder Todesart steht der heilige Georg munter wieder auf und predigt weiter, wie der possenhafte Kehrreim besingt: „Das weiß ich, das ist ganz wahr, auferstand Georg da."

Alle diese Geschichten verdanken ihre Entstehung der Lust am Stoff. Auf Form und Vers wird wenig Wert gelegt. Es sind eben oft genug Gedichte aus dem Stegreif. Wesentlich kunstvoller sind die lyrischen Dichtungen der Spielmannspoesie, wie sie nunmehr durch die Vaganten eingeführt werden. Schon vor dieser Zeit ist die deutsche Dichtung sicher nicht arm an lyrischen Liedern gewesen, wie wir aus den zahlreichen Verboten entnehmen, mit denen die Geistlichkeit mehrfach das Singen dieser ihr anstößigen weltfrohen Lieder untersagt. Aber erhalten ist uns von ihnen nichts außer ein paar Versen, die gelegentlich in anderen Dichtungen angeführt werden. Es waren wohl meist Tanzlieder, wie sie die Freude des Augenblicks eingab. Von der Vagantenlyrik aber ist uns recht viel erhalten, besonders in einer Handschrift des Klosters Benediktbeuren, die darum den Namen „Carmina Burana" (=Beurensche Lieder) führt. Hier wird vom Frühling gesungen, denn er leitet ja die wärmere, für die heimatlosen Fahrenden schönste Jahreszeit ein; oder von der Liebe, die den einsamen Vaganten wohl auch gelegentlich zuteil wird; oder vom Würfelspiel, denn bei ihm konnte man sein Glück machen; oder vom Wein, denn er gab neuen Lebensmut, erweckte die dichterische Ader, gab auch vielleicht Vergessen. Aus der Schar der namenlosen Poeten, die ihre Gefühle fast durchweg in lateinische gereimte Verse gießen, ragt einer von besonderer Begabung hervor, der **Archipoeta**, wie er sich selbst stolz nennt, der Erzpoet. Er gehörte zum weiteren Hofhalt Friedrich Barbarossas. Von ihm stammt das unsterbliche **Kneiplied** „**Meum est propositum in taberna mori**":

Mein Begehr und Willen ist:
in der Kneipe sterben,
wo mir Wein die Lippen netzt,
bis sie sich entfärben!

Aller Englein Jubelchor
wird dann für mich werben:
„Laß den wackern Zechkumpan,
Herr, dein Reich ererben!"

In nüchternem Zustande, da ist sein Geist dürr und trocken; wenn ihn aber der gute Wein befeuchtet, selbst mit Ovid nimmt er's dann auf. Ovid und Horaz sind die Vorbilder der Vaganten, mit ihnen sind sie aus den Klöstern entflohen, als die Askese dort ihren Einzug hielt.

So waren die Spielleute entschieden anziehender mit ihrer Kleinkunst als die Bußprediger mit ihren Todesmahnungen, zumal ja, wie schon gesagt, nunmehr auch die Kreuzzüge ihr Teil dazu beitragen, neues Leben der Alten Welt zuzuführen. Von diesen Kreuzzügen bringen dann auch die Spielleute viel Neues mit an orientalischen Märchen und Sagen, an Reise- und Kampfabenteuern. Aber auch die geistlichen Dichter trugen ja dem neuen Geiste Rechnung, wie aus dem Alexanderlied und dem Rolandslied zu ersehen war. Und etwas hatten diese Dichtungen der Spielmannspoesie voraus, das war die Länge. Oft genug empfand es der Hörer schmerzlich, wenn die Anekdote des Spielmanns allzu schnell zu Ende war. Wie spannend dagegen diese neuen Epen, bei denen man jeden Abend auf die Fortsetzung neugierig war! Wollten die Spielleute ihr Ansehen bewahren, so mußten sie auch Ähnliches dichten, und sie, die sich jeder Geschmacksrichtung anzupassen wissen, sind denn auch schnell bei der Hand.

Kurz nach 1150 verfassen Spielleute den „**König Rother**", das erste uns erhaltene epische Gedicht weltlicher Dichter seit dem Hildebrandsliede. Aber der alte germanische Geist ist noch nicht verloren. Da wird von dem alten Berchter erzählt, der in germanischer Treue seine zwölf Söhne dem Könige zur Verfügung stellt. Treue gegen Treue; als sie in Gefahr geraten, setzt Rother sein Leben ein, sie dem Vater wiederzugewinnen. Die Hauptsache in dem Epos ist allerdings ein in den Dichtungen vieler Völker oft wiederkehrender Novellenstoff: die Brautwerbung König Rothers, der sich verkleidet der Auserwählten naht und sie den widerstrebenden Eltern entführt. Damit ist die Geschichte eigentlich zu Ende. Da sie aber auf diese Art noch zu kurz ist, so wird uns im zweiten Teile des Liedes dasselbe noch einmal erzählt, nur ein bißchen anders. Nun wird eben die Entführte dem Gatten geraubt, und König Rother muß sie zum zweiten Male gewinnen. Dabei fehlt es natürlich nicht an mannigfachen Abenteuern und Irrfahrten, die mit der Phantasie von „Tausendundeiner Nacht" ausgemalt sind. Germanischer Heldengeist und orientalische Phantasie haben hier ein charakteristisches Geisteserzeugnis der Kreuzzüge geliefert.

Dasselbe gilt von der durch spätere Bearbeitungen noch bei uns bekannten Sage vom „**Herzog Ernst**". Im Aufstand gegen seinen Stiefvater

Konrad II. hatte Herzog Ernst seinen Tod gefunden, einen Tod in Schmach und Schande als Erlösung von einem Räuberleben, das der Verstoßene zuletzt geführt hatte. Mit seiner Gestalt verquickt die Sage die Ludolfs von Schwaben, des Empörers gegen seinen Vater Otto I. Von Herzog Ernst entsinnt sie sich aber des rührenden Zuges, daß er die gewisse Gnade seines Stiefvaters abgelehnt habe, weil er seinen geächteten Freund und Waffenbruder nicht hatte verlassen wollen. Die Dichtung verschafft ihm dafür eine Ehrenrettung: er ist nicht gestorben, sondern auf Abenteuer gezogen. Und was hat er da alles erlebt und gesehen: Riesen und Zwerge, Menschen mit Vogelköpfen und solche mit so großen Ohren, daß sie sich in sie statt der Kleidung einwickeln konnten. Der Magnetberg zieht die Nägel aus seinem Schiff; nur wie durch ein Wunder entgeht er der Gefahr, von kleinen Greifen gefressen zu werden. Natürlich besteht er alle Nöte, und daß er nach der Rückkehr die Gnade des Vaters wiedergewinnt, ist klar.

Beide Epen sind in Bayern entstanden und beide wenden sich augenscheinlich an einen vornehmen Hörerkreis. Das geht hervor aus dem Ton und Ausdruck der Gedichte, der absichtlich vornehm gehalten ist und auf die Interessen der Ritter und Adligen Rücksicht nimmt. Das zeigt sich noch deutlicher, wenn man zwei andere Spielmannsepen betrachtet, die ihrem Stoff nach auffallende Seitenstücke zu „König Rother" und „Herzog Ernst" bilden. Denn sowohl „**Salman und Morolf**" wie „**Orendel**" sind ganz für den niederen Geschmack der Knechtsstuben zugeschnitten. Wenn Orendel nach den merkwürdigsten Abenteuern endlich den berühmten heiligen Rock nach Trier bringt oder Morolf zweimal die entführte Gattin Salmans zurückgewinnt, so wird fast alles derb komisch erzählt. Als Morolf eine Verkleidung braucht, schlägt er einen alten Juden tot, zieht ihm die Haut ab und schlüpft hinein. Schläge und Ohrfeigen regnet es wie heute im Zirkus, natürlich immer auf die Aufseher und vornehm tuenden Diener herab. Bettler, Pilger und Spielleute dagegen sind die besten Menschen von der Welt; der ungemein listige Morolf ist ja auch ein Spielmann. Wo er zu singen anhebt, da betört er alle, daß sie tun müssen, was er will.

So steigt der Spielmann von der Ritterburg in die Schenkstuben hinab und seine Kunst mit ihm. Allerdings nicht freiwillig, denn nachdem er eben erst die Konkurrenz der epischen geistlichen Dichtung der Kreuzzüge glücklich überwunden hatte, erwuchs seiner Kunst schon wieder neue Gefahr. In den Kreisen der Vornehmen und Reichen kommt gegen Ende des 12. Jahrhunderts die höfische Poesie des Rittertums auf, und diese neue Geschmacksrichtung wird allmählich in allen Kreisen herrschend. So leicht freilich räumen die Spielleute nicht das Feld. Mit allen Kräften suchen sie nach neuen Stoffen und neuen Formen und werden vor allem dadurch unterstützt, daß aus den Kreisen der Ritter selbst manch einer in ihre Reihen eintritt, während die bloßen Spaßmacher sich mehr und mehr zu einer besonderen Gesellschaftsklasse absondern. Dadurch wird der Stand der Spielleute wieder zu einem edleren.

Er versucht sich in dem neuen Wettstreit mit der höfischen Poesie zunächst auf dem Gebiete der Tierdichtung. Die Lust zur Tierfabel schlummert wohl in der Kunst jedes Volkes. In Deutschland macht sich außerdem daneben schon von Anfang an der Einfluß der Äsopischen Fabeln bemerkbar. Auch regte das zoologische Lehrbuch des Mittelalters, der „**Physiologus**", die Phantasie mächtig an. Bereits im 2. vorchristlichen Jahrhundert griechisch verfaßt, wird er im 11. Jahrhundert neu entdeckt und übersetzt. Aus ihm stammen die Beschreibungen vom Vogel Phönix oder vom Einhorn oder vom Pelikan, der sein Blut für seine Jungen opfert. Am literarischen Hofe Karls des Großen waren schon deutsche Tierfabeln, wenn auch in lateinischer Sprache, bekannt; um 1100 kommen in Flandern deutsche Eigennamen für Tiere auf, und um 1180 liefert der elsässische Fahrende Heinrich der Glîchezâre (Gleißner) in seinem „**Reinhart Fuchs**" eine ganz freie Übersetzung französischer Tierfabeln. Der Inhalt dieser Dichtungen ist über die Jahrhunderte hinweg derselbe geblieben. Die Hauptsache ist der Hofhalt und die Krankheit des Königs Löwe, diese meist dadurch hervorgerufen, daß ihm eine Ameise ins Ohr gekrochen ist. Mit vieler List drängt sich ihm der Fuchs zum Ratgeber auf und rächt sich nun für all die verschuldete und unverschuldete Feindschaft der übrigen Tierwelt dadurch, daß er dem Kranken eine Schwitzkur verschreibt, zu der mehrere Tiere, vor allem aber der Wolf, ihr Fell hergeben müssen. Immer ist mit diesem Stoff die Satire verbunden, und sie ändert sich nur mit den Schwächen der Menschheit, wie zuzeiten diese, zuzeiten andere sich am meisten bemerkbar machen.

So bietet denn die Tierdichtung ihrer ganzen Anlage nach kein allzu großes Feld künstlerischer Betätigung. Ein solches aber finden die Spielleute, als sie in genialer Erkenntnis von der Größe germanischer Vorzeit den alten, fast schon völliger Vergessenheit anheimgefallenen Erzählungen der Heldensage neues Leben einhauchen. In der neuen Gestalt werden die Heldensagen nun zu Volksepen im wahrsten Sinne des Wortes; auf die Spielleute aber fällt ein Strahl von der edeln Künstlerschaft der germanischen Sänger.

Die Entwicklung des alten Heldensanges zum neuen Volksepos ist nicht zum wenigsten durch das Bedürfnis der Spielleute, ihren Stoff soviel wie möglich auszudehnen, beeinflußt. Aus der liedhaften Knappheit, wie sie uns noch heutzutage in Balladen entgegentritt, ist epische Breite geworden. Der Dichter des Epos ist redseliger, er will alles recht klar und ausführlich schildern und schrickt deshalb auch vor Wiederholungen nicht zurück. Nicht mehr der Gipfelpunkt allein einer Handlung wird im Epos dargestellt, sondern auch das weniger Außerordentliche, das einem solchen Gipfelpunkt

vorausgeht oder folgt. Aus dem jungen Sprößling des Heldenliedes ist eben der breit verästelte Baum des Volksepos geworden; die Pflanze aber ist dieselbe geblieben. Manchmal allerdings vereinigt auch der Dichter mehrere alte Lieder zu einem Epos, indem er sie zueinander in Beziehung setzt und sie sich gegenseitig beeinflussen und umgestalten läßt. Hier und da wird auch wohl eine Gestalt, ein Charakterzug, eine Situation aus anderen Liedern verwertet. Aber auch bei dieser Art der Entstehung bleibt die Veränderung des Stils zu epischer Breite der Hauptcharakterzug des neuen Gedichtes. Wesentlich für diese Entwicklung ist auch die Veränderung der Vortragsweise. Zwar wird noch lange aus dem Gedächtnis vorgetragen, aber die melodische Begleitung schweigt, an Stelle des „Singens" ist die Deklamation getreten, die zunächst noch sehr feierlich gehalten ist, aber allmählich immer flüssiger wird, je mehr an die Stelle freien Vortrags das Vorlesen tritt; denn im 13. Jahrhundert mehren sich die Aufzeichnungen der Volksepen, die zu diesem Zwecke vorgenommen werden. Die Kultur der Jahrhunderte ist auch nicht spurlos an diesen Dichtungen vorübergegangen: die altgermanische Kraft und Roheit sind durch Sitte und Sittlichkeit gemildert worden, Mythos und Heidentum durch kirchliche Einflüsse unterdrückt. Aber alle diese Veränderungen sind zu der Zeit, aus der uns die Volksepen überliefert sind, der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert, noch im Fluß. Überall finden wir alten Wein in neuen Schläuchen.

Zwei Merkmale der Form aber sind an dem alten Stoff auch in der neuen Darstellung haften geblieben. Ein äußerliches: auch die Volksepen suchen altertümliche Wortformen und Ausdrucksformeln hervor und zerfallen wie die alten Lieder in Strophen, ein Kennzeichen ihrer ehemaligen Vortragsweise. Und ein innerliches: auch im Volksepos ist die Darstellung unpersönlich. Die Überlieferung steht über dem Individuum; wo der Dichter in der ersten Person spricht, da tut er es nur im Namen der Sage; ihr Diener ist er, nicht ihr Herr. Nie wird er eine ihrer Gestalten anders bewerten, als es die Sage getan hat. Der Gute bleibt gut, der Bösewicht schlecht, solange die Sage besteht. Ängstlich betont der Volksdichter immer wieder, daß er seine Geschichte irgendwo gehört, keineswegs etwa frei erfunden habe. So wie das Hildebrandslied mit den typischen Worten beginnt: „Ik gihorta dat seggen", so Jahrhunderte danach das Nibelungenlied mit der Versicherung, daß uns in alten Mären all dies Wunderbare schon gesagt sei. Was der Dichter des Volksepos erzählt, ist seinen Hörern längst bekannt, sowie den Zuhörern des Hof die Heldenlieder nichts Neues berichteten. Das Volksepos geht nicht darauf aus, Spannung zu erwecken, alle Augenblicke wird angedeutet, wie die Sache ausgehen werde. Nie sucht der Volksdichter nach ihm eigenen Worten, seine Redewendungen sind feststehend, nicht mannigfaltig. Personen und Sachen erhalten durch die Jahrhunderte immer die gleichen Beiwörter: der tapfere Held, der rote Mund, der grüne

Wald, das wilde Meer. Keine Gemütsbewegung ohne die immer gleiche Gebärde: bei der Freude Aufblicken, beim Unmut Niederschauen; wer nachdenkt, sitzt schweigend auf einem Stein.

Bei keinem der Volksepen können wir Altes und Neues, Beharren und Veränderung besser beobachten als bei dem ehemals am meisten gesungenen, neuerdings am besten erforschten Epos von den „**Nibelungen**".

Zwei blühende Menschenleben führt das Schicksal in unseliger Stunde am burgundischen Königshofe Gunthers zu Worms zusammen: Kriemhild, deren strahlendes Glück durch böse vordeutende Träume nur vorübergehend getrübt wird, und Siegfried, dessen sonniges Wesen keinen Gedanken an künftiges Unheil aufkommen läßt. Vieles ist dieser Verbindung zuvorgegangen: heldenhafte Taten in seiner Jugendzeit, die Gewinnung unermeßlichen Hortes, zauberischer Trugmittel und eines unverwundbaren Körpers; in Worms die Besiegung der Landesfeinde und vollends die Eroberung einer Braut für König Gunther, der mächtigen Brunhild, die durch Kampf erworben sein wollte, einen Kampf, den nur Siegfried bestehen konnte. Aber Betrug hat hierbei geholfen: um den schwächlichen Gunther vor der Braut in das hellste Licht des alle überragenden Helden zu stellen, hat sich Siegfried als seinen Lehnsmann ausgegeben und dann, unsichtbar durch die Tarnkappe, das Weib besiegt. Von dem Betruge hat Brunhild nichts wahrgenommen, daß aber nun der Vasall bei dem doppelten Hochzeitsfeste ihr Schwäher werden soll, das bedarf der Aufklärung. Als diese ihr nicht wird, bäumen sich Stolz und Kraft in ihr noch einmal auf, und sie widersetzt sich Gunther, so daß es zum zweiten Male der Hilfe Siegfrieds bedarf, sie ganz dem König zu eigen zu machen. Zehn Jahre verbirgt sie den Groll in sich. Als dann auf ihre Veranlassung ein Wiedersehen mit dem Schwäherpaar in Worms stattfindet, kommt der lang verhaltene Grimm zum Ausbruch. Allerdings erst, nachdem ihr durch Kriemhilds unüberlegte Worte die schlimmste Aufklärung über den Betrug geworden ist, dem sie zum Opfer gefallen ist und den sie bisher noch kaum zu ahnen gewagt hat. Nun erstirbt alles in ihr in dem Gefühl der Rache, und zum Werkzeug wirbt sie Hagen, den Lehnsmann ihres Gemahls, der, schon aus Neid auf den Stärkeren Siegfried feindlich gesinnt, durch Mannentreue verpflichtet ist, ihr beizustehen. Durch List erfährt er die einzig verwundbare Stelle an Siegfrieds Körper. Mit Anwendung einer zweiten List tötet er ihn hinterrücks. Die Leiche wird vor Kriemhilds Tür gelegt, und die bei Hagens Nahen frisch blutende Wunde bezeichnet ihn untrüglich als den Mörder, die anderen als Mitschuldige.

Blut um Blut! Lange, lange wartet Kriemhild voll tiefer Trauer auf die Gelegenheit zur Rache. Des mächtigen Hunnenfürsten Etzel Werbung um die Witwe verschafft sie ihr. Als sie sich im neuen Reiche die Anhänglichkeit ihrer Untertanen und ihres Gatten erworben hat, geht sie ans Werk. Ihre Verwandten, die Nibelungen — denn so heißen sie jetzt, nachdem sie sich

mit Gewalt in den Besitz von Siegfrieds Hort, dem Werke der Nebelgeister, gesetzt haben — werden aufgefordert, die Schwester im Hunnenland aufzusuchen. Hagen rät ab, aber der Feigheit geziehen, wird er nun zum Führer des Zuges. Voller Abenteuer ist dieser, und immer klarer und klarer, zu voller Gewißheit wird es Hagen, daß es keine Rückkehr gibt. Die glücklichen Stunden bei Rüdeger von Bechlaren sind die letzten frohen ihres Lebens. Schon der Empfang durch Kriemhild läßt alle das kommende Unheil ahnen. Zwar will sie nur Hagen in ihre Gewalt bekommen, aber mit unerschütterlicher Treue hängen die einst so Treulosen, ihre Brüder, an dem Mörder Siegfrieds. Und so werden erst alle Mannen der Burgunden Kriemhilds Hasse geopfert, und als dann die überlebenden Helden im Festsaale ihr Leben gegen immer neue Scharen von Hunnen, ja gegen die besten Mannen Etzels erfolgreich verteidigen, da muß die Macht des Feuerbrandes der Rächerin zu Hilfe kommen. Nur Gunther und Hagen bleiben schließlich übrig. Über sie hat nur der edle Dietrich von Bern, der landflüchtige Gast Etzels, Gewalt. Gefesselt stehen sie vor Kriemhild. Erst opfert sie Gunther ihrer Rachsucht, dann schlägt sie Hagen eigenhändig mit Siegfrieds Schwert das Haupt ab; freilich um dann auch den Tod durch des alten Hildebrands von Zorn geleitete Hand zu empfangen. Leichen und Trümmer überall, für Etzel und Dietrich liegen alle Hoffnungen darunter begraben: das ist das Werk gewaltiger, ungezähmter Leidenschaften.

Wie jeder Heldensage liegt auch der von den Nibelungen ein historisches Erlebnis zugrunde. Im Jahre 437 nämlich wurde das Reich der Burgunden, das ungefähr der heutigen Rheinpfalz entsprach, von den Hunnen fast völlig vernichtet; König Gundicarius (Gunther) fiel mit zwanzigtausend Burgunden. Die Rheinfranken, die Zeugen dieses gewaltigen Kampfes, zogen kurz darauf in das Gebiet, das der Rest der Burgunden nach Savoyen wandernd verlassen hatte. Sechzehn Jahre nach dem ersten Ereignis, 453, kommt zu den Rheinfranken die Kunde, daß Attila, der Hunnenherrscher, am Morgen nach seiner Hochzeit mit einer Sklavin Hildiko blutüberströmt in seinem Bette gefunden sei; er war einem Blutsturz erlegen. Die rheinfränkische Sage aber weiß es besser: in Hildiko (= Hildchen) sieht sie Kriemhild, eine ungeschichtliche Schwester des Burgundenkönigs. Aus Blutrache für ihre Verwandten hat sie Etzel, von ihm auch noch zur Ehe gezwungen, ermordet.

Mit dieser Sage vermischt sich die von Siegfried und Brunhild. Auch hierfür glaubt man die geschichtliche Grundlage, und zwar in den greulichen Ereignissen des ruchlosen Merowingerzeitalters, gefunden zu haben. Man denkt bei dem Streit der Königinnen an die Kämpfe zwischen Brunhild und Fredegunde, von denen jene ja auch eine Fremde war, eine Westgotin. König Sigibert von Austrasien, der Gatte Brunhildens, ein glänzender Held, wird im Verfolg dieser Kämpfe ermordet. Aber weit deutlicher als historische

zeigen sich mythische Züge in dieser Sage, mit der die Erlegung des Drachen und die Gewinnung des Hortes verbunden sind. Ein bei vielen Völkern verbreiteter Mythos, der das Entstehen des Tages erklären soll, erzählt, wie der junge Tag den Nebeldrachen erlegt und die hinter der Morgendämmerung schlafende Sonnenjungfrau erweckt und gewinnt. In einem anderen, dem Jahreszeitenmythos, besiegt ein Lichtheld die Wolkendrachen in Frühlingsgewittern und befreit die sommerliche Vegetation von der Gewalt der Unterirdischen. Diese Vegetation bedeutet den Goldeshort, die Sonnenjungfrau ist Brunhild, der Tag, der Lichtheld, Siegfried. Die Gewalten der Dunkelheit und winterlicher Erstarrung, die Nebelgeister, die Nibelungen verderben das Heldenpaar und vernichten, also rauben den Hort. Sie sind verkörpert in dem Nibelungensproß Hagen.

Wie nun die Poesie diese Mythen von den Taten und dem Geschick Siegfrieds mit den geschichtlichen Burgunden in Verbindung gebracht hat, ist nicht nachzuweisen. Jedenfalls hat die Sage den Nibelungenhort Siegfrieds und den reichen Königshort der Burgunden, die außerdem am goldführenden Rhein saßen, als denselben angesehen, so nämlich, daß er dem Helden von den Burgunden geraubt wird. Dadurch werden diese zu Feinden Siegfrieds und somit zu Parteigängern, ja Verwandten Hagens, von dem sie nun auch den Namen Nibelungen annehmen. Bei dem Raube bedienen sie sich ihrer Schwester, sie soll, indem sie sich mit Siegfried vermählt, in ihm das Gedächtnis an Brunhild, die er erweckt und erworben hat, zerstören. Nun tritt Brunhild aus Zorn über verschmähte und betrogene Liebe auf die Seite der Nibelungen. Kriemhild aber ist nach der historisch begründeten Sage die Gattin Etzels; so muß sie also eine zweite Ehe schließen, und in dieser hat sie nicht ihre Verwandten an Etzel, sondern Siegfried an ihren Verwandten zu rächen. Dadurch wird der Schluß des Epos völlig umgestaltet: nicht mehr Etzel vernichtet die Burgunden, sondern Kriemhild. So haben sich allmählich Siegfried als der Besitzer des Hortes und die Verkörperung alles Lichten und Klaren, Hagen als der Vertreter der Horträuber und aller bösen Mächte, Kriemhild als die Rächerin zu den Hauptgestalten in diesem aus unendlich vielen Fäden zusammengewobenen Epos entwickelt.

Bis zu dieser Stufe der Entwicklung ist das Gedicht bei den Rheinfranken gediehen. Von hier aus nimmt es, vermutlich durch die Vermittlung der Wikinger, seinen Weg zu den nordischen Völkern, wo es in einzelnen Liedern in der nordischen Sagensammlung der „Edda" und später in verschiedenen zusammenhängenden Sagen erscheint. Gegen Ende des 10. Jahrhunderts wandert es auch nach Bayern, und möglichenfalls ist hier im Auftrag des Bischofs Pilgrim von Passau eine lateinische „Nibelungias" gedichtet worden in Anlehnung an Ekkehards „Waltharius". In Bayern gelangen die Gestalten der dort besonders lebendigen Dietrichsage in das Epos, vor allem Dietrich selbst und Hildebrand. Die Verbindung für beide Sagenkreise bildet

Etzel. Da dieser aber in der Dietrichsage immer als äußerst menschlicher Herrscher erscheint und er ja auch nicht mehr der Urheber des Unheils ist, so wird nun aus der Gottesgeißel der Franken der milde Etzel des Nibelungenliedes. Auch die Figur des Grenzgrafen Rüdeger von Bechlaren kann nur hier in der österreichischen Grenzmark entstanden sein, wahrscheinlich in freier poetischer Erfindung. Ein Spielmann besserer Herkunft hat hier in Bayern für eine adlige Hörerschaft der Nibelungensage mit vielen eigenen Zutaten gegen Ende des 12. Jahrhunderts die Gestalt gegeben, die uns vorliegt. Die jahrhundertelange Arbeit der Völker und Zeiten aber an diesem Stoffe hat er nicht zu verbergen vermocht, so daß die wissenschaftliche Forschung aus der Dichtung selbst ihre vermutliche Entstehungsgeschichte verfolgen konnte.

Leicht lassen sich die Zutaten des Spielmanns ausscheiden. Es sind alle jene ausgesponnenen und langweiligen Strophen der ersten Hälfte, in denen über Kleider und Ausrüstungen gehandelt wird, ritterliche Spiele und Jagdabenteuer erzählt und derbe Späße gemacht werden, wie sie in dem Bärenfang Siegfrieds auf der Jagd und in den Worten des komischen Küchenmeisters vorliegen. Zu diesen sogenannten „unechten“ Strophen, die man zur Förderung des alten Gutes gerne missen würde, gehören auch die zwölf geschmacklosen Strophen des Anfangs.

Aber auch der uralte Bestand, der sich über die Jahrhunderte gehalten hat, ist leicht zu erkennen. Die staatlichen Verhältnisse des Nibelungenliedes sind die der Merowingerzeit. Der Staat verkörpert sich im König, er ist sein Eigentum. Der König ist in erster Linie Repräsentant seines Staates, und diese Würde verleiht ihm eine gewisse Steifheit. Gunther wie Etzel sind bis zur Unverständlichkeit untätig; nach außen hin verlieren sie nie eine kalte Würde. Erst als Gunther außerhalb seines Staates gewissermaßen nicht mehr in erster Linie König ist, entwickelt er sich zu einem der gewaltigsten Helden. Für den König handeln seine Vasallen, so wird Hagen zur Hauptperson.

Alt wie dieser Germanenstaat ist auch das Heldentum, das in ihm erblüht. Nicht nur in seinen äußeren Mitteln, den Waffen, deren Wert für sie Eigennamen verlangt wie für einen Menschen, sondern auch nach seiner Sitten und Anschauungen steht es auf alter Stufe. Die Verpflichtung der Blutrache besteht noch immer, daraus erwachsend das stark entwickelte Gefühl der Treue, besonders zwischen König und Mannen oder zwischen Blutsfreunden wie Hagen und Volker oder zwischen Gatten wie Siegfried und Kriemhild. Wie die Recken der Vorzeit schlagen die Helden mit übermenschlichen Kräften im Kampf aufeinander und stillen mit dem Blut der Feinde den schmerzenden Durst.

Alles was von Mythos und Heidentum zeugt, gehört ferner zu den ältesten Teilen des Gedichtes: also Siegfrieds Drachenkampf und Horterwerbung, von denen uns freilich nur Hagens Erzählung berichtet; seine Unverwundbarkeit und seine Tarnkappe, ebenso wie die Riesenkräfte Brunhilds. Wenn aus Siegfrieds Wunde Blut fließt, als der Mörder an die Bahre tritt, wenn Wasserjungfrauen Hagen den Untergang weissagen, so ist das heidnisches Gut. Wie ein Rest aus grauer Vorzeit ragt auch der Hort in das Gedicht des 12. Jahrhunderts hinein. Ursprünglich war er das Ziel des Kampfes und die handlungerregende Veranlassung, die Siegfried den Tod brachte. In unserm Gedichte würde Siegfried auch sterben müssen, wenn es gar keinen Hort gäbe, und wir empfinden es als eine Schädigung der klaren inneren, seelischen Entwicklung, wenn Kriemhilds erste Frage beim Empfang der Verwandten dem Hort gilt oder Gunther um seinetwillen das Leben lassen muß. Er ist eben als Sagenmotiv durch die Jahrhunderte mitgeschleppt, trotzdem er durch die tiefer in die seelische Entwicklung eindringende Darstellung in unserer Dichtung überflüssig, ja schädlich wirkt.

Oft genug stehen diese altertümlichen Vorstellungen unvermittelt neben den Einwirkungen der neuen Zeit. Die Weissagungen der heidnischen Wasserfrauen vollziehen sich an dem christlichen Hofkaplan Gunthers, die heidnische Blutprobe an Siegfrieds Leiche findet im christlichen Dome statt. In die Kirche geht der Nibelungensproß Hagen so fleißig wie der Hunnenkönig mit seinen Untertanen. Oft sind die alten Motive durch neue ersetzt, wie es das Christentum oder zunehmende Ritterlichkeit verlangte. Nicht mehr durchreitet Siegfried einen Flammenwall, um Brunhild zu gewinnen, sondern sie schützt sich durch ihre eigenen Kräfte. Nicht mehr wegen verschmähter Liebe und wegen Treubruchs verlangt Brunhild nach Rache, sondern aus gekränktem Ehrgefühl und beleidigtem Rangstolz der Königin. Nicht mehr durchzieht Siegfried nach Abenteuern suchend heimatlos die Welt, sondern er hat ein Königtum so gut wie Gunther. Nicht mehr wird die Verbindung von Siegfried und Kriemhild von den burgundischen Königen aus Schatzgier gefordert, sondern Liebe stiftet ihren Bund; zart und vornehm ist ihre erste Begegnung, äußerst gemessen und hold errötend reichen sie sich die Hand zum christlichen Ehebunde. Ein Bote kommender schwächerer Zeit ist auch der edle, nach Heldengeschmack etwas sentimentale Rüdeger von Bechlaren, der seine Gewissensqualen nicht durch kampffrohes Drauflosschlagen, sondern durch ängstliche Erwägungen zu lösen sucht. Und ebenfalls ein Kind der neuen Zeit ist der edle videlaere Volker, wenn er auch absichtlich altertümlich heldenhaft dargestellt wird; edel nach Herkunft und Gemüt schildert ihn der spielmännische Dichter, gewinnt doch durch einen solchen Genossen das ganze Gewerbe an Ansehen.

Was Mythos, Heidentum und Christentum, was die Kämpfe der Völkerwanderung, Hunnenüberfälle und merowingische Parteistreitigkeiten, was Heldenleben, Rittertum und Spielmannswesen, was soviel Verschiedenes und soviel Widersprechendes mit- und ineinander verwebt, es kann kein einheit-

liches Gewebe sein. Und in der Tat ist unser Nibelungenepos, in dem heldenhaft-altertümliche Ausdrucksweise oft genug in merkwürdigem stilistischen Gegensatz zu der höfisch-ritterlichen Gewandung der Gestalten steht, auch inhaltlich äußerst reich an einander Widersprechendem und Unverständlichem: Seinen ersten Auszug von Hause unternimmt Siegfried nach Worms — vorher aber hat er schon Drachen und Zwerge bezwungen und vieles andere Heldenhafte vollbracht. Mit der Absicht, um Kriemhild zu freien, kommt er an den Burgundenhof — ein Jahr lang fragt er dort mit keinem Worte nach ihr. Nie hat er Brunhild zuvor gesehen — aber er kennt den Weg zu ihr. Brunhild gibt den Anlaß zu allem Unheil — von ihrem Ende erfahren wir kein Wort. Rache an Hagen zu üben, veranlaßt Kriemhild zu ihrer Einladung — aber ihre erste Frage gilt dem Hort. Und wie darf sich Hagen zum Rächer eines Betruges machen, an dem er selbst beteiligt war? Das eine aber tritt bei allem klar hervor: je weiter wir zum Schluß kommen, desto einheitlicher wird auch im Stil und in der Darstellung das Gedicht. Wahrscheinlich hatte die Erzählung vom Untergange der Burgunden schon weit vor dem 12. Jahrhundert, vielleicht in der erwähnten „Nibelungias", eine so feste Gestalt gewonnen, daß spätere Einflüsse sie nicht mehr wesentlich umzugestalten vermochten, während beim ersten Teil der Dichter unseres Epos auf seine eigene, oft versagende Kunst angewiesen war, um die in der Überlieferung lebenden einzelnen Sagen zu einem Ganzen zusammenzufügen.

Welche heimliche Kraft lebt nun in dieser Dichtung, die sie nach Zwischenzeiten jahrhundertelanger Vergessenheit immer wieder bis in die neueste Zeit in unserer Literatur aufleben läßt? Wie kommt es, daß wir im Nibelungenlied trotz allen großen Mängeln doch eins der gewaltigsten Werke deutscher Dichtkunst bewundern? Welcher Zauber umgibt es, daß es sich von der ersten Bekanntschaft an, die wir als Kinder mit ihm machen, unauslöschlich in unser Herz und Gedächtnis einprägt? Auf diese Fragen gibt es nur eine und dieselbe Antwort: die Gestalten der Dichtung sind es, die wir nie vergessen können, denn ihnen, den Charakteren, hat die umwandelnde Arbeit der Jahrhunderte nicht geschadet, sie sind aus einem Guß. Diese Charaktere sind durchaus einfach; meist ist es nur ein Gefühl, das im Mittelpunkt ihrer Empfindungen steht: die Liebestreue Kriemhilds, die Mannentreue Hagens. Weil nur dies eine Gefühl die Brust erfüllt, kann es sich zu ungeheurer Größe entwickeln, durch die Zeit nur gefördert, nicht abgeschwächt. Lange, lange kann Kriemhilds Rachsucht warten, bis endlich ihre Stunde kommt. Das Unentwegte, Folgerichtige, Einheitliche der aus diesen Charakteren sich ergebenden Handlungen, die mit Kraft verbundene Einseitigkeit dieser Gestalten erweckt in uns das Gefühl überragender Größe und erfüllt uns mit staunender Ehrfurcht.

Da sind die Frauen: Brunhild, die von ihrem meerumbrandeten Eiland in die milde Gegend rheinischer Fruchtbarkeit gesetzt wird, gleich wie Medea vom rauhen Kolcherstrande in die hohe Kultur des Griechentums. Unter diesem Himmelsstrich, wo ihr Land und Menschen und Gebräuche fremd sind, geht sie zugrunde wie Medea. Und wie Medea reißt sie alles in den Abgrund mit hinein; wo sie erscheint, ist das Unglück im Gefolge. Und dabei war Brunhild so edel wie die sanfte Kriemhild, die durch furchtbarstes Schicksal und grausamste Zerstörung ihrer heiligsten Gefühle zu dem blutdürstenden Weibe wird, in dem kühle Berechnung und sinnlose Wut um die Oberhand ringen. Wir sehen sie als zarte Jungfrau vor den bösen Andeutungen des Traumes schaudern; wir sehen sie selbstbewußt und fast zu stolz geworden an der Seite ihres Gatten, vernichtet und gebrochen an seiner Bahre. Aber hier erwächst zugleich aus der Trauer das Gefühl der Rache und des Hasses gegen den Mörder, unendlich lange genährt, dann klug angefacht, herrlich und furchtbar auflodernd und endlich, jeder Fessel ledig, alles verzehrend. — Das Heldenepos aber ist vor allem ein Sang von den Männern. An ihrer Spitze steht Hagen: schauerlich von Aussehen, entsetzlich in seinem Denken und Fühlen, grausam in seinen Listen; dabei von gediegener Tüchtigkeit. Als Führer der Nibelungen in fremdes Land, als ihr Schützer und Verteidiger in Gefahr und Not gewinnt er trotz allem unseren Sträuben immer mehr unsere menschliche Teilnahme. Furchtbar ist er im Kampfe, nur zwei sind ihm überlegen. Der eine ist Siegfried: mit übermenschlichen Kräften und Gewalten begabt, ist er so gefährlich als Feind wie opferbereit und rückhaltlos vertrauend als Freund. Heller Sonnenschein liegt wie ein Abglanz aus seinem mythischen Heimatland auf der Gestalt des Tageshelden, nur auf Augenblicke wie von aufsteigenden Gewitterwolken verdunkelt, wenn er sich über Unrecht und Schmach, wie den vermeintlichen Verrat der Sachsenherzöge, empört. Der andere ist Dietrich von Bern, für den das Beiwort „edel" geschaffen zu sein scheint, vornehm in seiner zurückhaltenden Ruhe, erschütternd in seinem Schmerz, als in dem großen Morden nun auch alle die Mannen hingerafft sind, die ihm sein Heimatreich wiedererobern sollten.

Aus solchen Charakteren erwachsen die Situationen, die wir nie vergessen: Siegfried sich über den Quell beugend und dann in den Blumen des Waldes verblutend; Hagen und Kriemhild an seiner Bahre; Hagen seine Gefährten über die Donau setzend; Kriemhild die Burgunden an Etzels Hof empfangend; Hager und Volker den Schlaf der Bedrohten schützend; Etzel und Dietrich inmitten der rauchenden Trümmer. — Solche Momente machen denn auch den Dichter durch die Größe des Augenblicks und die Gewalt der Leidenschaften zu einem Meister in Sprache und Ausdruck. An diesen Stellen fließt die Darstellung lückenlos hin; keine schleppenden Strophen, keine Flickverse halten sie auf. Hier haben wir Dichtkunst in Vollendung.

Der Sang von der Nibelunge Not wurde im 13. Jahrhundert mit Be-

geisterung aufgenommen. Zeugnis dessen sind die vielen Handschriften, die ihn uns überliefern, und die häufige Verwendung, die seine Strophenform in den anderen Volksepen fand. Die **Nibelungenstrophe** besteht aus vier Langzeilen, von denen die erste mit der zweiten, die dritte mit der vierten reimen. Jede Langzeile ist durch einen Einschnitt in zwei Kurzzeilen getrennt, von denen jede vier Takte hat. Die ersten Hälften der Langzeilen haben klingenden Ausgang, d. h. im dritten Takt fehlt die Senkung; bei den letzten Hälften der ersten drei Langzeilen fällt der vierte Takt in die Pause, die am Ende dieser drei Langzeilen eintritt. Dadurch erscheint die letzte Hälfte der vierten Langzeile länger, ist es aber nur dem Wortreichtum, nicht dem Zeitmaß nach. Eine typische Nibelungenstrophe ist also folgendermaßen zu lesen, wobei die Notenschrift wieder den Rhythmus veranschaulicht:



Mit diesen Worten läßt der Dichter den Vorhang über allem Schrecklichen fallen. Ein anderer Spielmann hat ihn noch einmal gehoben und uns in einer künstlerisch ziemlich wertlosen Dichtung, „**Die Klage**" benannt, geschildert, welche Aufnahme die Trauerboten in Bechlaren, Passau und Worms finden. Dabei ist dann reichlich Gelegenheit, noch einmal die Ereignisse, die uns die größere Dichtung besser erzählt hat, schlecht zu wiederholen. Auch über das Seelenheil Etzels stellt der Dichter langwierige Betrachtungen an und hält sich für berufen, Kriemhilds Tat höchst überflüssig zu entschuldigen.

Das Nibelungenepos vertritt trotz seiner österreichischen Gestalt die Sagenbildungen Rheinfrankens; die echt oberdeutschen Sagen gruppieren sich um die Gestalt **Dietrichs von Bern**, allerdings ohne sich zu einem seine Person in den Mittelpunkt stellenden großen Epos zusammenzuschließen. Dieses ist lediglich in der auf niederdeutsche Überlieferung zurückgehenden nordischen **Thidrekssaga** der Fall. In Deutschland haben wir es vielmehr mit einer Anzahl kleinerer Epen zu tun, die noch dazu oft sehr schlecht überliefert sind; denn sie sind meist erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts zur Niederschrift gekommen, als das Interesse an diesen alten Sagen schon anfing nachzulassen.

Der große **Theoderich** der Ostgoten erwarb nach langen schweren Kämpfen im Jahre 493 durch die Ermordung Odoakers Italien für seinen

Stamm. Im Auftrage des oströmischen Kaisers Zeno, der das unbequeme Volk aus seinen Balkanstaaten entfernen wollte, war dieser Zug unternommen worden. An Stelle Ostroms, von wo Theoderich auszieht, tritt in der sagenhaften Umbildung die Hauptstadt Attilas, Ofen; denn Attila war den Goten vertrauter als Zeno, auch hatte Theoderichs Vater längere Zeit an seinem Hofe gelebt, ein Aufenthalt, der trotz der zeitlichen Unmöglichkeit auf Theoderich übertragen wird. Sehr bald auch stellt die Sage die Eroberung Italiens als eine Wiedereroberung dar, um so den Anspruch der Ostgoten auf dieses Land zu rechtfertigen. Einer Wiedereroberung aber muß natürlich eine Vertreibung und ein Aufenthalt in der Fremde vorausgegangen sein. Diese Verbannungszeit verlebt Dietrich am Hofe Attilas, von hier zieht er dreißig Jahre nach seiner Vertreibung wieder in die Heimat; dreißig Jahre, denn 462 war der historische Theoderich als Geisel an den Hof Zenos gekommen, 493, dreißig Jahre später, war Italien erobert worden. Derjenige, der Dietrich aus dem eroberten Lande vertrieben hatte, war in der älteren Sage, wie sie noch im Hildebrandslied vorliegt, in umgestaltender Anlehnung an die geschichtlichen Kämpfe Odoaker. Aber diesen Söldnerhauptmann hält die Sage nicht lange der Beachtung für würdig, und so setzt sie an seine Stelle eine sehr merkwürdige Erscheinung der Geschichte: den Ostgotenkönig **Ermanarich**, der 375 beim Einfall der Hunnen in sein Reich durch Selbstmord geendet hatte, ehe er irgendwelchen Widerstand geleistet hatte. Dieser völlig ungermanische Selbstmord beunruhigt die Sage; sie will ihn erklären; und bei diesem Versuche — in welcher Weise, ist uns nicht klar — wird Ermanarich zu einem Tyrannen und Bösewicht, dessen Schlechtigkeit sich auch darin zeigt, daß er als historischer Vorfahr und sagenhafter Oheim Dietrichs diesen seinen Neffen aus dem rechtmäßig ererbten Lande vertreibt.

Vertreibung und Flucht, dreißigjährige Verbannung, Heimkehr: das sind die drei Momente aus dem Leben Dietrichs von Bern, die eine Reihe von epischen Dichtungen behandelt. Von seiner **Vertreibung** berichtet „**Dietrichs Flucht**". Ermanarich hat einige seiner Helden im Kampfe gefangengenommen, er will sie nur herausgeben, wenn Dietrich auf sein Land verzichtet und in die Verbannung geht. Dieses Opfer bringt der Edle. — Einen Zwischenfall aus den schweren Kämpfen, die vorausgegangen sind, besingt „**Alpharts Tod**": der junge Held wird auf einsamer Feldwacht, nachdem er schon achtzig Feinde getötet hat, endlich von Witege und Heime, zwei von Dietrich abgefallenen Helden, gemeinsam angegriffen und erliegt ihren Streichen. Aber anders als in Ekkehards „Waltharius" wird dieser Überfall der beiden als eine bodenlose Gemeinheit dargestellt, auf die hin die Namen der „Mörder" ewiger Verachtung sicher sind. — Da es der Sage zu unverständlich und reizlos war, daß Dietrich dreißig Jahre **in der Fremde** weilte, so erfindet sie einen unterdessen unternommenen, aber

mißglückten Versuch der Wiedereroberung. Von ihm berichtet die „**Rabenschlacht**“ (Raben — Ravenna), dichterisch wertvoll durch eine Episode: Auf ihre flehenden Bitten hatte Etzel seine beiden Knaben Dietrich auf diesem Feldzuge mitgegeben. Trotz sorgfältiger Hut gelingt es ihnen und Dietrichs kindlichem Bruder, aus der sicheren Stadt aufs Schlachtfeld zu kommen, wo sie waffen- und schutzlos von Witege erschlagen werden. Trotzdem Dietrich die Schlacht gewinnt, kehrt er aus nur zu vermutenden Gründen zu Attila zurück. Rührend ist die Aufnahme, die ihm dieser edle Herrscher bereitet, als Dietrich ohne die Schutzbefohlenen erscheint, vor Attila auf die Knie fällt, aber von ihm Verzeihung und neue Freundschaft erhält. — Einen Vorfall aus der endlichen Heimkehr Dietrichs hatte uns schon das Hildebrandslied berichtet. Wenn nach anderer Sagenauffassung Dietrich erst nach dem Tode seines Oheims, also ohne Kampf, heimkehrt, so zeigt sich darin der Einfluß des Nibelungenepos, denn nach ihm war ja Dietrich auf alle Zeiten seiner Mannen beraubt.

Früher hatte ihn eine Schar von zwölf tapferen Recken umgeben. Zu ihnen gehört vor allen der alte Hildebrand, das Urbild deutscher Treue, der einzige, der ihm bleibt. Die anderen haben in den Kämpfen den Tod gefunden oder sind wie Witege und Heime verräterisch von ihm abgefallen. Die Gestalt des treulosen Witege geht nicht nur auf mythische, sondern auch auf historische ostgotische und westgotische Elemente zurück. Daher erklärt sich wohl seine zwiespältige Stellung in den Dietrichsepen; denn in den einen erscheint er als Freund, in den anderen als Feind Dietrichs. Heime aber ist eine ganz mythische Erscheinung, eine Art böser Dämon, ähnlich wie ursprünglich Hagen.

Dietrich ist der Vertreter oberdeutschen Heldentums, sowie sich in Siegfried das rheinfränkische Heldentum verkörpert. Wie nahe liegt da der Wunsch, diese beiden einander sich messen zu sehen! Und in der Tat wissen denn auch die beiden Epen vom „**Biterolf**“ und vom „**Rosengarten**“ von einem solchen Zweikampf in Worms zu berichten. Kriemhild gibt den Anlaß, sie will ihren Siegfried im hellsten Lichte strahlen sehen. Aber schwer wird sie enttäuscht: Dietrich besiegt ihn, und nur ihren Bitten dankt Siegfried sein Leben. Dietrich ist eben trotz dem Nibelungenliede der beliebtere Sagenheld des deutschen Mittelalters. Im „Rosengarten“ kommt auch die derbe Spielmannskomik früherer Jahrzehnte wieder zu ihrem Recht: in Dietrichs Zuge befindet sich nämlich Hildebrands Bruder, der Mönch Ilsan, trotz seinem geistlichen Beruf kriegerisch wie einer, eine echte Possenfigur. Kriemhilds zartes Gesicht zerreißt er bei einem gewonnenen Kuß durch seine kratzenden Bartstoppeln, und bei seiner Heimkehr nimmt er zweiundfünfzig Rosenkränze aus Kriemhilds Garten mit, um die stachligen seinen Klosterbrüdern auf die Glatzen zu drücken.

In diesen beiden Epen verschwindet der historische Hintergrund völlig, und ganz dem Gebiete der Märchendichtung gehört eine Anzahl anderer Dietrichsepen an. Da ist das Gedicht von „**Eckes Ausfahrt**“, das von einem jungen Riesen erzählt, der durchaus mit Dietrich kämpfen will. In der Nacht, nur beim Schein der funkensprühenden Waffen, wird sein Wunsch erfüllt. Aber er verliert dabei sein Leben. Fast schlimmer als dieser Kampf mit einem Riesen ist der mit tückischen Zwergen, wie ihn Dietrich mit dem Zwergenkönig „**Laurin**“ zu bestehen hat, der für einen Frauenraub bestraft werden muß, aber durch allerlei Zauberei die Helden in die größte Gefahr bringt, bis er endlich bezwungen mit Dietrich treue Freundschaft schließt. Diese und einige andere märchenhafte Dietrichsepen haben in Tirol ihren Schauplatz, und das Alpenland verleiht ihnen einen bisher in deutscher Dichtung unbekannten landschaftlichen Reiz: in finsteren Wäldern, versteckten Tälern, in Schluchten und Klüften wohnt diese Brut von Drachen, Riesen und Zwergen; rauschende Wasserfälle, krachende Bergwälder, donnernde Felsstürze übertönen das betäubende Gebrüll blutdürstender Ungeheuer.

Von Dietrichs Tode weiß die Sage zu berichten, daß ihn ein schwarzes Roß am Ende seines Lebens hinweggeführt habe. Er war, wie das Volk meinte, nicht tot, sondern nur entrückt bis auf seine Wiederkunft in besserer Zeit. Die „Kaiserchronik“ allerdings läßt den Arianer, wie wir schon sahen, von ihrem katholischen Standpunkt aus zur Hölle fahren, aus der er, der Teufelssohn, ja auch stamme. Besser hat ihn das 16. Jahrhundert gewürdigt: in der bald nach 1550 erbauten Innsbrucker Hofkirche steht sein erzenes Standbild, wahrscheinlich von Peter Vischer gegossen, unter denen der Vorfahren Kaiser Maximilians.

Die Dietrichsepen sind künstlerisch nicht mit dem Nibelungenlied zu vergleichen. Stehen sie schon in ihrer stilistischen Form und künstlerischen Technik hinter diesem weit zurück, so hat ihnen auch nicht wie den „Nibelungen“ ein gütiges Geschick einen Bearbeiter verschafft, der sie zu einem mit fortlaufender Handlung versehenen einheitlichen Epos gestaltete. Die stoffliche Kargheit der manchmal recht aufgeschwemmten Dietrichsepen und das Episodenhafte ihres Inhalts lassen eine Entwicklung der Charaktere, wie sie das Nibelungenlied bietet, kaum zu.

Eine solche Entwicklung der Handlung und der Charaktere finden wir denn überhaupt nur noch in einem mittelhochdeutschen Epos, dem einzigen, das ein ähnliches günstiges Geschick wie der Sagenkreis der Nibelungen gehabt hat, dem Epos von „**Gudrun**“. Nur durch einen Zufall ist uns diese Dichtung erhalten. Hätte nicht Kaiser Maximilian im Anfang des 16. Jahrhunderts das fast schon vergessene Epos in einen kostbaren Kodex, das sogenannte Ambraser Heldenbuch, aufnehmen lassen, wir wüßten heute nur durch Andeutungen von dem ehemaligen Vorhandensein eines so umfangreichen Gedichtes. Die „Gudrun“, die kurz nach dem Nibelungenlied im Anfang des 13. Jahrhunderts ebenso wie dieses in Oberdeutschland ungefähr die

uns vorliegende Gestalt gewonnen hat, war in den literarischen Kreisen Frankens und Bayerns nicht sehr beliebt. Tritt sie doch weder mit dem Sagenkreis um Dietrich noch dem um Siegfried in irgendeine Verbindung und hat statt dessen in einer Gegend ihren Schauplatz, die der binnenländischen Hörerschaft der Spielleute kaum dem Namen nach bekannt war, an der Nordseeküste. Ihre Herkunft vom Norden aber verleugnet die Sage keinen Augenblick.

Vom Nibelungenlied hat die „Gudrun" die Form der Strophen übernommen, allerdings diese in der letzten Hälfte der vierten Langzeile noch um eine betonte Silbe vermehrt. Dadurch wird die Strophe noch mehr zu einem völlig in sich abgeschlossenen Gebilde gemacht und tritt noch mehr als schon im Nibelungenlied durch die abgeschlossene lyrische Form in einen künstlerischen Gegensatz zu der fortlaufenden epischen Erzählung.

Die verschiedenen Bestandteile, aus denen sich auch die „Gudrun" zusammengeschlossen hat, haben sich weniger, als es im Nibelungenlied der Fall war, beeinflußt und umgestaltet. Deutlich trennbar schließen sich die Geschicke der drei Generationen, von denen das Epos uns berichtet, in drei Kapiteln aneinander. Das mittelste ist das älteste und geht auf eine uralte Entführungssage zurück, die auch in die „Edda" aufgenommen ist: Mit List raubt Hedin (Hettel) Hilde, die Tochter Högnis (Hagens), der dem Entführer nachsetzt und ihn auf einer Insel ereilt. Ein gütlicher Vergleich mißglückt; der Kampf dauert bis zum Abend. In der Nacht erweckt Hilde durch Zauberei die gefallenen Kämpfer zu neuem Leben und neuem Kampf am nächsten Tage. Und so geht es Tag für Tag, Nacht für Nacht bis zur Götterdämmerung. Das Epos christlicher Zeit kann mit diesen heidnisch-mythischen Vorstellungen nichts anfangen. An die Stelle des ewigen Kampfes tritt, nach mancherlei Zwischengestaltungen, in unserem Epos die Aussöhnung und der väterliche Segen. Überhaupt ist überall gemildert: Mit spielmännischer Kunst gewinnt der edle Sänger Horant das Herz Hildens für seinen Herrn; Verkleidungskünste, ein häufiges Spielmannsmotiv, helfen der Flucht zu ihrem Gelingen. Erst an Hettels Strand kommt es zum Kampf zwischen ihm und Hagen, und trotzdem dieser, der seine Tochter mit beschränkter Engherzigkeit keinem gönnte, sie mit Heldenkräften wiedergewinnen will, ist das Blut, das aus den Wunden fließt, die er schlägt und empfängt, doch nur der Kitt seiner Freundschaft mit dem tapferen Schwiegersohn. Höchst befriedigt berichtet Hagen daheim, welch guten Eindruck er von dem Glück seiner Tochter empfangen habe.

Diese Dichtung hatte nun nach Ansicht irgendeines Spielmannes eine Vorgeschichte nötig: die Jugend Hagens, der einst ähnliche Schicksale wie Herzog Ernst zu leiden hatte. Aber weit früher als diese späte Ergänzung wurde an die Hildesage, sobald es deren versöhnlicher Schluß ermöglichte, die eigentliche Gudrunsage angeschlossen, die, trotzdem sie wohl nur in geringem Maße auf alte Sagenbestandteile zurückgeht, dann doch, auch wegen ihrer Länge, zum wichtigsten Abschnitt des Epos geworden ist.

Auch Gudrun wird, wie einst ihre Mutter, geraubt, aber ohne ihren Willen, von einem verschmähten Liebhaber Hartmut und dessen Vater Ludwig, als ihr Vater Hettel, ihr Bruder Ortwin und ihr Bräutigam Herwig auf Kriegszug außer Landes sind. Diesmal geht der Kampf zwischen Entführern und Verfolgern nicht so gut aus. Auf dem Wülpensande, dem Eiland der nordischen Sage, fällt König Hettel von Ludwigs Hand mit den meisten seiner Helden. In der Nacht entweichen Ludwig und Hartmut heimlich mit ihrer kostbaren Beute. Erst nach dreizehn Jahren — eine oft wiederkehrende Zahl des Volksepos — als ein neues Geschlecht herangewachsen ist, kann Rache und Befreiung erfolgen. Und es ist höchste Zeit. Denn fast schon droht Gudrun den fortgesetzten Quälereien Gerlinds, der Mutter des standhaft verschmähten Hartmut, zu erliegen. Schon muß sie mit ihrer Freundin Hildburg am stürmischen Strande in eisiger Kälte dürftig bekleidet Gerlinds Linnenschätze waschen, da erscheint ihnen ein Hilfe verkündender Engel in Gestalt eines Schwans. Am nächsten Tage findet das Wiedersehen mit Ortwin und Herwig am Strande statt, und wieder einen Tag später wird die Burg erstürmt. Ludwig fällt von Herwigs Hand; Gerlinds Haupt wird von dem wilden Wate abgeschlagen; der halb unschuldige Hartmut und seine ganz unschuldige Schwester Ortrun werden in Gnaden angenommen, ja diese mit Ortwin, jener mit Hildburg vermählt am selben Tage, an dem auch Herwigs und Gudruns Bund geschlossen wird.

Kaum empfindet man bei diesem fast lustspielmäßigen Abschluß noch etwas von dem alten Heidentum, aus dem auch das Gudrunepos erwachsen ist. Hat sich doch sogar die heidnische, rettungverkündende Schwanjungfrau in einen Engel mit der für einen solchen höchst merkwürdigen Schwangestalt verwandelt. Aber das altgermanische Handlungsmotiv der Blutrache tritt doch noch deutlich hervor. Ludwig muß den Tod Hettels mit gleichem Tode büßen; und nur indem Herwig diese Sühnetat vollführt, wird er Gudruns ganz würdig. Die Treue, dieser andere germanische Grundgedanke, der „Gudrun" wie „Nibelungen" beherrscht, ist in Gudruns Gestalt nicht nur in der steten Liebe zu Herwig, sondern auch in dem hartnäckigen Racheverlangen für ihres Vaters Tod verkörpert. Die Blutrache, nicht nur die Liebe ermöglichen ihr den dreizehn Jahre währenden Widerstand gegen die Feinde ihres Geschlechts. Auch in den Gestalten Hagens und Ludwigs erkennen wir die Spuren des Heldenzeitalters. Freilich sind sie keine edlen Könige der Völkerwanderung, sondern grausame und räuberische Wikinger und Normannen; Hagen mehr die rohe Kraft ohne Intelligenz verkörpernd, Ludwig mehr die List und Schlauheit des Seeräubers. Wate von Stürmen aber ist vollends ein Riese aus grauer Vorzeit; denn wer könnte sonst so ins Horn stoßen, daß das Land erbebt, das Meer erbraust, die Mauern erzittern!

Aber die Zeiten ändern sich schnell. Auf die Generation Hagens folgt die Hettels und Horants, jener eine freiere Erziehung seiner Tochter übend, als sie die Gattin einst genossen hatte, dieser andere Töne als Wate gestaltend. Wenn Horant singt, dann schweigen die Vögel, die Tiere des Waldes und die Fische lauschen, Traurige werden munter, Kranke gesund. — Die dritte Generation ist die Ortwins und Herwigs. Tapfere, aber auch ritterliche Kämpfer sind sie, sie ehren die Frauen; wenn diese darum bitten, brechen sie zu jeder Zeit den erbittertsten Kampf ab. Zu ihrer Zeit ist der früher übliche Frauenraub schon zum Verbrechen geworden. Auch Hartmut gehört in ihre Reihe. Er steht zwar zu sehr unter dem Einfluß seiner wölfischen Eltern, aber er zwingt Gudrun doch nicht mit Gewalt.

Im Mittelpunkt der Handlung steht Gudrun. Eine Heldin durch Treue, bewährt sie sich nicht durch Handeln wie Kriemhild, sondern durch Leiden. Nie durchbricht sie die Schranken, die ihr ihre Weiblichkeit vorschreibt, auch nicht, wenn sie Stolz und Härte zeigt oder sich nach der frohen Botschaft fast ungebärdig benimmt. Die Blutrache, die sie wie Kriemhild ersehnt, vollzieht sie nicht selbst. Anders als Kriemhild wird sie daher durch das Geschick belohnt. So wie das Nibelungenlied von Anfang an auf Kampf und Tod hinzielt, so die „Gudrun" auf Kampf und Sieg; der Sieg in diesem Falle die Verbindung mit dem Geliebten. So tragisch das Nibelungenlied, so freudig muß die „Gudrun" enden. Je tragischer Gudruns Schicksal sich zu gestalten droht, um so gewisser sind wir des glücklichen Ausgangs.

Und diese Gewißheit beeinflußt denn auch die Darstellung. Wo sie traurig wird, ist sie mehr rührend als bitter. Oft genug bricht sich auch der Humor Bahn, und zwar ein feinerer Humor, als ihn die Possenkomik der Spielleute sonst aufzuweisen vermag. Wie trefflich ist der tölpelhafte Hagen in seiner brutalen Kraft geschildert; wie lustig ist es, als der in Kaufmannsgewänder verkleidete Wate bei Hagen Fechtunterricht nimmt und alles zu schnell lernt; und wie fein weiß der Dichter mitten in ernster Schlachtschilderung uns zu erheitern durch Herwigs Besorgnis, seine Braut könne ihn in bedrängter Lage sehen und ihn später in der Ehe einmal damit verspotten!

Die Dietrichsepen sangen, wie es sich für die Heldensage geziemt, nur von Männern. Im Nibelungenlied traten zwei Frauen in ihre Kreise, mit ihnen wetteifernd, die eine durch ihre Körperkraft, die andere durch die heldenhafte Leidenschaft ihrer Gefühle. Das Gudrunepos ist ganz auf die Frauen gestellt, um Hilde wie Gudrun gruppieren sich Handlung und Personen. So naht die neue Zeit, in der die Frauen der Mittelpunkt des Lebens werden — die ritterliche Zeit.

4. Das Rittertum und die höfische Dichtung.

Zwei Stände haben nach der Anschauung der Kreuzzugszeiten durch ihre irdische Betätigung vor allen anderen den größten Anspruch auf die himmlische Seligkeit: der Geistliche, der mit dem Wort für die Ausbreitung der Lehre Christi streitet, und der Ritter, der mit dem Schwerte sie gegen die Heiden verteidigt. Es war gewiß eine große Tat, als das Papsttum die überschäumenden Kräfte des Rittertums, von denen nicht nur fortwährende kleinere Fehden, sondern auch ein so gewaltiges Ereignis wie der Einfall Wilhelms des Eroberers in England Zeugnis abgelegt hatten, in die Dienste der Kirche stellte. Die dadurch hervorgerufene Verweltlichung der Kirche wurde freilich unerwartet umfangreich, andererseits trat aber doch auch eine Vergeistigung des weltlichen Rittertums ein, die diesem ein ganz neues Gepräge gab. Dieser Einfluß der Kirche auf das Rittertum zeigt sich nicht nur äußerlich, wie beispielsweise in den kirchlichen Zeremonien, die den Ritterschlag begleiten, oder darin, daß St. Georg zum Schutzpatron der Ritter wird, sondern vielmehr in einer innerlichen Veredelung des Standes. Der Ritter der früheren Zeit, dessen Stand zum Beruf geworden war, in den auch Unfreie eintreten konnten, ist keine besonders angesehene Erscheinung; sein Pferd und seine Rüstung sind oft sein einziger Besitz, meist geht er heimatlos seinem Gewerbe nach. Der Krieg ist sein Handwerk; nur ungern untätig, sucht er ihn auf, von Rauflust oder sonstigen persönlichen Beweggründen getrieben. Wie anders der Ritter der Kreuzzüge! Nicht mehr für sich selbst kämpft er, sondern für eine heilige Sache. Groß ist der Lohn, der dem Sieger zuteil wird, aber es ist nur ein idealer Lohn, und wie wenige erhalten ihn! Finden doch die meisten nicht einmal den Heldentod, sondern verenden in der Wüste oder erliegen den Streichen hinterlistiger Feinde. Ja, so gesittet wird der Raufbold der früheren Zeit, daß er sich sogar in der Krankenpflege betätigt.

Die höheren und idealen Ziele, die in den Kreuzzügen dem Rittertum gestellt werden, erwecken in ihm ein bisher fehlendes inneres Standesbewußtsein; und dazu kommen die Vorbilder, die die Kreuzfahrer hier im Orient finden. Welche feine, nie gesehene Kultur zeigt sich diesen rohen Kriegern am Hofe von Byzanz; und als die ersten abendländischen Eroberer von Jerusalem in der Stadt Christi im Blute der Feinde waten, da scheinen sie die wahren Heiden, nicht die feingebildeten, prächtig gekleideten und vornehm aussehenden Sarazenen, die oft genug Proben ihres Edelmutes abgelegt hatten. Die feine Kultur des griechischen Hofes und die edlere „Ritterlichkeit" der Sarazenen verfehlen nicht ihren Eindruck auf die Kreuzfahrer. Und so kommen noch arabisch-byzantinische Einflüsse zu den christlich-geistlichen. Aus ihrem Zusammenschluß erwächst das Ideal des Rittertums, um

dessen Verwirklichung nunmehr die Ritterhöfe des Abendlandes sich bemühen.

Statt der ungastlichen Burgen früherer Zeiten entstehen gastliche und freundlichere Schlösser an den Stellen, wo Glanz und Pracht fürstlichen Reichtums von weither die meist besitzlosen Ritter herbeilocken. Zwar ist die Festigkeit der Burg noch immer ihre Hauptzierde; aber auch auf die Ausschmückung legt man jetzt großen Wert, bis auf den kleinen Garten, den man dem beschränkten Boden der Berggipfel, auf denen diese Schlösser oft liegen, abgewinnt. Die Wartburg zeigt die neue Anlage in ihrer Vollendung. Welch prächtigen Anblick gewährt das Innere solches Fürstenhofes: die Fußböden sind ausgelegt, die Decken getäfelt, die Wände in arabisch-byzantinischem Geschmack bemalt; am Tage fällt das Licht durch kostbare Glasscheiben, am Abend beleuchtet ein Kronleuchter die festliche Gesellschaft. Und auch diese zeigt das neue Gepräge; man erkennt an den Gestalten der ritterlichen Gäste die bessere Körperpflege, man sieht den Luxus an Kleidern, Rüstungen und Schmuck; die Mahlzeiten setzen sich aus seltenen und sorgfältig bereiteten Speisen zusammen, die wiederum mit feinem Benehmen und reinlichen Manieren verzehrt werden.

Nicht mehr das Kriegshandwerk allein ist der Beruf des Ritters, sondern auch Hofdienst hat er jetzt zu üben. Er hat zur Unterhaltung der Gastgeber und der Gesellschaft beizutragen. So zeigt er Kraft im Tjost (Zweikampf) oder Geschicklichkeit in dem harmloseren mit stumpfen Waffen ausgefochtenen Buhurd (Massenkampf) oder Tapferkeit im scharfen Waffenkampf des Turniers (eine Art Reiterschlacht). Die Aufgabe des Ritters war dabei nicht ungefährlich, in den Turnieren sind Unglücksfälle an der Tagesordnung. Sogar ein König, Heinrich II. von Frankreich, der Schwiegervater Maria Stuarts, hat später durch einen zufällig ins Auge gedrungenen Lanzensplitter den Tod gefunden. Harmloser war es schon, wenn man sich mit Tanzen vergnügte und der Ritter die Harfe oder die neue arabische Laute nahm und den Spielmann ersetzte. Und unblutiger, aber nicht weniger eifrig als im Turnier maß man die Kräfte auf dem Schachbrett. So entwickelt sich an diesen Ritterhöfen ein reges gesellschaftliches Leben in „höfischen" Formen. Das Ideal dieser eleganten, geselligen, „ritterlichen" Lebensführung wird die mâze, das ruhige und würdige Maßhalten in allen Dingen: jedes rohe und unbedachte Wort, jede hastige Gebärde, übermäßige Freude und schrankenlose Trauer, unfreundliche Heftigkeit und überströmende Freundlichkeit, alles ist gleich streng verpönt.

Von dieser mâze aller Sitten und der damit verbundenen fehlenden Tiefe des Ausdrucks und der Empfindung ist nur ein Schritt zu einer gewissen Oberflächlichkeit, und diese gewinnt den stärksten Einfluß auf das Treueverhältnis der Ehegatten. Der junge Ritter, der als Vasall seinem Herrn huldigt, er dient auch der Herrin, und aus dem Vasallendienst erwächst

in schwärmerischer Verehrung Liebe zu der gesellschaftlich höherstehenden, verheirateten Frau; Jungfrauen leiten ihn nur selten von dieser Verirrung seiner Gefühle ab, denn sie spielen nur eine sehr zurückhaltende Rolle an den Ritterhöfen, und eine mögliche spätere Ehe mit der Geliebten scheint dem Schwärmer doch eine zu nüchterne Lösung seiner Gefühle. Die verheiratete Frau ist das weibliche Element des Hofes. Sie soll den Ritter zur gesellschaftlichen Vollkommenheit erziehen, indem sie ihn zu großen Taten anreizt, aber auch seine stürmischen Kräfte in Schranken hält. So entstehen enge und engste Beziehungen zwischen den Damen und Rittern des Hofes, ohne daß die Ehe als hindernde Schranke aufgefaßt wird; Frau Minne herrscht am Ritterhofe. Und indem geistliche Schwärmerei für die Jungfrau Maria sich auch auf das Rittertum überträgt, wird der Minnedienst zu einer Art Gottesdienst: kniend und anbetend zeigt der Ritter der Geliebten sein Sehnen an. Kaum kann er Erfüllung seiner Wünsche erhoffen, ein Gruß, ein Erröten ist ihm genug, und doch endet oft genug diese Schwärmerei mit dem Ehebruch.

So zeigt sich selbst im weltlichsten aller Gefühle der geistliche Einfluß, der eben mit den Kreuzzügen zusammenhängt. In Frankreich, dessen Ritterschaft den ersten Kreuzzug ausfocht, bildete sich denn auch zuerst die höfische Kultur aus. Hier finden ihre Elemente auch den ersten dichterischen Ausdruck. Der Ritter wird zum Dichter, bei ihm findet die Liebeslyrik neue Pflege. Aber nicht nur in dieser Gattung tritt der ja auch in seiner Heimatlosigkeit dem Spielmann Ähnelnde in dessen Erbe ein, wie dieser wird auch er zur politischen Macht. Das Vorbild dieser Troubadoure (von trouver = [neue Weisen] finden), Bertran de Born, betört, wie uns Uhlands Ballade meldet, nicht nur die Königstochter, sondern bringt ganze Provinzen zum Abfall. — Der lyrische Troubadour ist Südfranzose. In Nordfrankreich nimmt der dichtende Ritter, der Trouvère, die epische Dichtkunst der Spielleute auf, und indem er darin Idealbilder seines Standes zu zeichnen versucht, wird er zum Begründer einer ganz neuen Epik, des höfischen Romans.

Die rauhen Gestalten der Heldensage passen nur schlecht in das ritterliche Kostüm, und so greift der Dichter des höfischen Romans lieber zu den feingebildeten Gestalten der Antike, die die Bildung der Geistlichkeit dem vergeistigten Rittertum nahebrachte. Der Kampf um Theben, die Eroberung Trojas, die Irrfahrten des Äneas — das sind die beliebtesten Stoffe, da die Schicksale des Orpheus oder des Liebespaares Pyramus und Thisbe nur zu kürzeren Dichtungen ausreichen. Natürlich erscheint alles in mittelalterlicher Einkleidung: griechische Städte werden zu Ritterburgen, antike Tempel zu christlichen Domen, und Ismene geht in ein Kloster. Die Darstellung schwelgt in Schilderungen von Kleidern, Rüstungen, Wettkämpfen, Seestürmen. Von den großen Ereignissen der antiken Stoffe hat sich in den

mittelalterlichen Bearbeitungen nichts erhalten, nur private Abenteuer sind von Interesse, vor allem, wenn sie im Zeichen der Minne stehen.

Die Gefahr der Erstarrung dieser Poesie, die bei den antiken Stoffen infolge ihres feststehenden Inhalts nahelag, wurde durch den Einfluß des Orients beseitigt. Hier im Lande der Kreuzzüge lernt der ritterliche Epiker wie der spielmännische Dichter des „Herzog Ernst“ das Fabulieren. Orientalische Pracht, Zauberei und Wunder, Schicksalsgunst und -mißgunst, mißgebildete Menschen und sprechende Tiere — alle Bestandteile aus „Tausendundeiner Nacht“ werden in die antiken Stoffe des Abendlandes verwoben. Sie kommen aber erst voll zur Geltung, als die antikisierende Epik ganz aufhört, weil der Hauptstoffkreis des ritterlichen Romans gefunden ist — die Artussage.

Aus Mythen und historischen Erinnerungen an die Kämpfe der Briten gegen germanische Eindringlinge hatte sich um die Gestalt des heldenhaften Keltenkönigs Artur ein Sagenkreis gebildet, der vor allem im englischen Wales und der festländischen Bretagne seine Ausbildung findet. Diese keltischen Heldengedichte werden nun in England von den anglo-normannischen, in Frankreich von den nordfranzösischen Rittern zu höfischen Epen umgebildet. Bei diesem Stoff ist der Dichter nicht an die Überlieferung gebunden, er kann frei mit ihr seinen Zwecken folgend schalten. Die Vorlage mit ihren historischen Beziehungen ist den Zuhörern des Ritters unbekannt, sie vermögen die Treue seiner Arbeit nicht nachzuprüfen. Die Helden dieser Sage lassen sich leichter in ritterliches Kostüm stecken als die zu bekannten der eigenen Vorzeit. So wird der Heldenkämpfer Artur zum König Artus, ein König wie er sein muß, höflich und höfisch, die ideale Verkörperung der „Frau Welt“. Immer ist er hilfsbereit, besonders gegen Frauen, was ihm allerdings dadurch erleichtert wird, daß er nur seiner Tafelrunde die nötigen Anweisungen zu geben braucht. Und wer folgt da nicht alles seinem Ruf oder auch dem seiner Gattin Ginevra: Gawein, der Musterritter, Iwein, Lanzelot, Perceval, alle mit ihrem kräftigen und schlanken Körper wie in ihrer Gesinnung ideale Ritter, die nur für ritterliche Ehre und Minne leben, allerdings — nie sterben, denn so traurig darf kein Abenteuer an diesem Hofe ausgehen. Turniere, Jagden, Zeltlager, Feste, alles zur schönen Pfingstzeit, dienen ja auch nur freudigem Leben. Schlimmer wird es, wenn der Ritter auf Abenteuer auszieht, einen grillenhaften Wunsch seiner Dame nach unerreichbaren Dingen befriedigen will, eine andere von ihrem Entführer befreien, einen räuberischen Riesen erschlagen muß und nun bei diesen an sich schon beachtenswerten Taten auf tausend Schwierigkeiten stößt: sich im Walde verirrt, am Scheideweg die falsche Richtung einschlägt, im Schlafe gefesselt oder von einem falschen Weibe mit trügerischen Versprechungen festgehalten wird. Und wenn er sich dann noch in ein verzaubertes Bett legt oder von einer verzauberten Quelle trinkt, dann schwelgt der Dichter

vollends im Fabulieren. Da genügen denn nicht mehr die Motive orientalischer Erzählungskunst, sondern da treten auch alle die märchenhaften Erscheinungen in Kraft, die der keltische Stoff aus der Natur seines Heimatlandes mitgebracht hat: der unheimliche Nebel, der unermeßliche Ozean, die öde Heide, der undurchdringliche Wald; hier spielen die Feen am geheimnisvollen Waldsee, und das scheue Einhorn findet Sicherheit vor den Verfolgern.

So ist Leben und Streben der weltlichen Artusritter beschaffen. Im Gegensatz zu ihnen stehen die geistlichen Ritter, die sich nicht um einen Heldenkönig, sondern um ein wunderbares Heiligtum scharen, die Ritter des Grals. Der Gral ist der Kelch, den Jesus beim heiligen Abendmahl benutzt hatte; in ihm ward dann von Joseph von Arimathia das Blut des Heilands aufgefangen. So ist er wunderspendend geworden: wer den Gral ansieht, wird gesund, wenn er krank, satt, wenn er hungrig war. Aufbewahrt wird er auf der Gralsburg, die niemand finden kann, den Gott nicht dahin führt; geschützt wird er von den Gralsrittern, die außerdem, durch göttliche Botschaft berufen, allen Notleidenden und Gefährdeten zu helfen verpflichtet sind. Die Suche nach der Gralsburg, das Streben, des Anblicks ihres Schatzes gewürdigt zu werden, das ist ein Hauptziel der Artusritter, das allerdings von diesen weltlichen Kämpfern kaum je erreicht wird.

Artussage und Gralsage, sie liefern nach mancherlei tastenden Versuchen den ritterlichen Dichtern endlich den Stoff für das echte höfische Epos. Wie die höfische Lyrik der Troubadoure verbreitet sich auch die höfische Epik der Trouvères von Frankreich aus. Chrétien von Troyes dichtet als erster fünf solcher Artusromane. Sie zuerst zu übersetzen, dann immer freier und freier zu bearbeiten und endlich mit selbständiger Kunst nachzubilden und mit tieferem Geiste zu erfüllen, das ist der Weg, den das höfische Epos in Deutschland beschreitet. Landschaftlich geht dieser Weg natürlich von Westen nach Osten. In Rheinfranken beginnend, ergießt sich die neue Strömung nach Thüringen, Schwaben und Bayern. In Österreich dagegen wird mehr die Lyrik gepflegt.

Die Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich waren, da ja erst im 9. Jahrhundert das alte Reich Karls des Großen in eine romanische und eine germanische Hälfte sich gespalten hatte, bis zur Ritterzeit durchaus eng geblieben. Die auf eine strenge Klosterreform ausgehende Bewegung von Cluny hatte keine hindernde Grenze gefunden; dann waren Ehen zwischen deutschen und französischen Fürstenhäusern geschlossen worden, Burgund und die Provence zur deutschen Kaiserkrone gekommen, der Besuch französischer Schulen in Deutschland mehr und mehr Mode geworden. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts macht sich bei uns ein deutliches Streben nach Aufnahme französischer Kultur bemerkbar, nach-

dem beim zweiten Kreuzzug nun auch deutsche Ritter mitgestritten hatten und das Hoffest, das Friedrich Barbarossa zur Feier der Schwertleite seiner Söhne zu Pfingsten 1184 in Mainz veranstaltet hatte, von französischen und deutschen Rittern gemeinsam gefeiert worden war.

In Frankreich war zu dieser Zeit das höfische Epos schon in voller Blüte, in Deutschland hatte der eigentliche Begründer der höfischen Dichtkunst, auch ein Gast des Mainzer Hoffestes, Herr **Heinrich von Veldeke**, sein großes Epos, die „Eneit", noch nicht beendet. Freilich hatte ihn nur ein äußeres Mißgeschick daran gehindert: sein zum größten Teil vollendetes Manuskript war ihm gestohlen worden, ein Zeichen für das neu auflebende Interesse an literarischen Dingen. Erst nach neun Jahren erhielt er es glücklicherweise zurück und machte sich nun schnell, von dem Pfalzgrafen Hermann, dem späteren Thüringer Landgrafen, dazu aufgefordert, an die Vollendung, die denn noch vor 1190 erfolgte.

Heinrich von Veldeke, ein Ritter aus der Gegend von Maastricht, also inmitten französischer Kultur aufgewachsen, weiß noch nichts von den neuen Stoffkreisen, die in Frankreich Chrétien von Troyes bearbeitet hatte. Er nimmt seinen Stoff noch aus der Antike, dabei aber in seiner „Eneit" nicht auf Virgils „Äneide", sondern auf einen der älteren französischen Ritterromane zurückgehend. Er übersetzt dem Geiste nach ziemlich genau und steckt seine antiken Helden in dasselbe mittelalterliche Gewand, das sie in der französischen Vorlage tragen. Auch ihm sind die großen Geschehnisse der antiken Dichtung gleichgültig gegenüber den persönlichen Erlebnissen seines Helden. Und diese Erlebnisse schafft Frau Minne mit ihrer alles beherrschenden, alles verzehrenden Gewalt. Die liebende und sterbende Dido allein genügt dem höfischen Dichter nicht; um die Gestalt der Lavinia, die bei Virgil in wenigen Versen erwähnt wird, spinnt er wie seine Vorlage eine Liebesgeschichte von weit über tausend Versen. Vom antiken Geiste Homers oder Virgils ist allerdings dabei nichts zu spüren.

Aber Veldeke ist als Übersetzer für seinen Stoff und dessen Bearbeitung nicht verantwortlich zu machen. Und wenn ein jüngerer Zeitgenosse von ihm sagt: „er impfete daz êrste rîs in tiutescher zungen: dâ von sît este ersprungen, von den die bluomen kâmen", so kann ihm die wichtige Stellung in der deutschen Literatur, die er hiernach einnimmt, ruhig zugestanden werden, wenn man nicht auf den Inhalt seines Epos, sondern auf die Form achtet. Durch Veldekes Einfluß hat sich die gesamte höfische Epik zu einer Dichtungsform entschlossen, die nicht wie die der Volksepik durch Strophen den Inhalt zerhackt; die Reimpaare des höfischen Epos laufen ohne lyrisch-strophische Gliederung in die vielen Tausende fort. Der Vortrag des Volksepos war Deklamation, der des höfischen Epos ähnelt der Konversation. Zwar hat jeder Vers regelmäßig vier Takte, aber die Zahl der Senkungen in ihnen schwankt zwischen null und drei. Mehrsilbiger Auf-

takt kann vorwegstehen, kann aber auch ganz fehlen. So steht dem Dichter eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der Ausfüllung des rhythmischen Schemas zu Gebote. Der regelrechte Vers, in dem betonte und unbetonte Silben wechseln, lautet beispielsweise:

der knáp-pe sprách zer kǘ - ne - gín.

Will aber der Dichter ausdrucksvoll werden, so gestaltet er einen Vers wie:

tuot íz. wém? wer sît ír?

Und legt er ganz besonderen Wert vielleicht auf einen Namen, so betont er ihn:

Kónd - wí rá - múr

Auf dem Instrument dieser beweglichen Verskunst zu spielen, ist allerdings nur den größeren unter den Epikern gegeben, wie auch die vorstehenden Beispiele von Wolfram stammen. Bei den Nachfahren der ritterlichen Dichtung verliert sich die lebendige Mannigfaltigkeit im gleichmäßigen Wechsel von Hebungen und Senkungen.

Dieser von Otfried stammende Vers ist nun aber in seiner Reimtechnik verändert und verfeinert. Assonanz, wie sie Otfried oft genügt, erscheint zur Versbindung nicht mehr ausreichend. Der Reim der schwachen Endsilben (Otfried: snelló — folló) ist nicht mehr möglich, da diese stumm geworden sind (snelle — folle). Überhaupt wendet man der Mannigfaltigkeit und vor allem der Reinheit der Reime besondere Sorgfalt zu. Das letztere ist oft den Dichtern schwer genug geworden, dichten sie doch nicht mehr in ihren heimischen Mundarten, sondern in einer Dichtersprache. Denn in der Tat ist der Anfang zu einer einheitlichen Schriftsprache, wie sie uns endgültig erst das 16. Jahrhundert geschenkt hat, schon einmal zur Blütezeit der höfischen Dichtungen vorhanden gewesen. Die Ritter, deren Verse in allen Teilen Deutschlands verstanden werden sollten, vermieden die Besonderheiten ihrer Mundart; ihre Sprache verliert das landschaftliche Gepräge. Indem der Schwabe wie der Thüringer, der Rheinfranke wie der Bayer dieses Bestreben zeigen, entsteht eine gemeinschaftliche mittelhochdeutsche Dichtersprache, die erst, nachdem die literarische Blüte vorüber ist, wieder den vordringenden Mundarten weicht. Der beste Beweis dafür ist Veldekes „Eneit". Der niederländische Dichter macht deutlich erkennbare Versuche, sich der Sprache seines thüringischen Gönners anzupassen, indem er nach Möglichkeit niederländische Unverständlichkeiten fortläßt.

Nachfolger Veldekes bemühen sich dann ebenfalls um die Übersetzung und Bearbeitung französischer antikisierender Romane. Den neuen Stoff der

Artussage führt erst der erste aus dem deutschen Dreigestirn der großen höfischen Epiker nach Deutschland, Hartmann von Aue.

Herr Hartmann von Aue war Schwabe von Geburt, ein ritterlicher Unfreier der Herren von Aue, nicht nur in allen ritterlichen Künsten vollkommen, sondern auch des Lesens und Schreibens kundig. Seine Dichtungen sind vor und kurz nach 1200 entstanden. In der Ausbildung der Form ist er Veldeke weit überlegen, seine Verse sind viel flüssiger, seine Reime viel reiner. Seine Darstellung ist immer klar und durchsichtig, nicht tief, aber lieblich und anmutig, seine Sprache ist verständlich und leicht lesbar.

Hartmann dringt bereits in den tieferen Gehalt seiner Stoffe ein. An den beiden Romanen Chrétiens, die er bearbeitet — denn das einfache Übersetzen genügt ihm nicht mehr — dem „Erek" und dem „Iwein", fesselt ihn das Problem, das sie behandeln: der Widerstreit zwischen Ritterehre und Minne. Erek hat eine holde Gattin Enite zu Hause, so lieb und schön, daß er über ihr alle Ritterehre vergißt und sich „verliegt", statt Kämpfe und Abenteuer aufzusuchen. Er ist schon zum allgemeinen Gespött geworden, und Enite selbst beklagt die von ihr verschuldete Untätigkeit des Gatten. Aber sie selbst erweckt ihn daraus, als sie einst, ihn im Schlafe wähnend, sich in Klagen ergießt. Nicht daß nun Erek sein Unrecht einsähe, er häuft neues auf altes, indem er seine Frau für ihre Klagen dadurch strafen will, daß er nun wirklich auf Abenteuer auszieht, Enite aber ihm als Knappe folgen muß. Die peinlichen Auftritte, die aus dieser Grille Ereks entstehen, der sich Enite willenlos und demütig unterwirft, bringen den Helden nicht zur Einsicht. Erst als Enite den in einem Kampfe bewußtlos Niedergesunkenen vom sicheren Tode rettet, bittet er sie um Verzeihung, die er mit Freuden erhält. — Gerade umgekehrt geht es Iwein, den sein schönes Weib nicht so stark fesselt, daß er sie nicht um Urlaub für ein Jahr bäte. Wie Erek über der Minne die Ritterehre, so vergißt Iwein über der Ritterehre die Minne. Seine Rückkehr von vielen Abenteuern verspätet sich, und er kommt vor verschlossene Türen. Wahnsinn packt ihn vor Schmerz, und es bedarf vieler neuer Abenteuer, bis er sich von seiner Schuld gereinigt hat und von Krankheit und Ehrsucht geheilt in die Arme der Gattin aufgenommen wird.

Sicher war es das Problem, was Hartmann gerade an diesen beiden Epen fesselte. Aber es mit der notwendigen Straffheit durchzuführen, ist ihm doch nicht gelungen. Das Interesse an den Abenteuern der Helden reißt ihn immer wieder von der geschlossenen Durchführung des Gedankenganges fort. Allerdings fand er das Wesentliche der Handlung in seiner Vorlage schon aufgebaut, und so liegt sein Verdienst hauptsächlich in der Vertiefung und Verfeinerung des Stoffes. Das erstere ist ihm sicherlich gelungen. Mit großer Sorgfalt geht er den manchmal recht komplizierten Charakteren, besonders der Frauen, nach und betrachtet das Seelenleben

seiner Helden von allen Seiten. Er erfaßt und gestaltet die Menschen, die er schildert, viel innerlicher als seine Vorlage. Sein Erek bittet Enite am Schluß um Verzeihung, während der französische Erek seiner Enite großmütig vergibt. Eine solche Gefühlsroheit ist Hartmann überhaupt unerträglich, bei ihm ist man höflich und rücksichtsvoll, herzlich und bescheiden, man achtet die mâze. Seine Helden laden schwere Schuld auf sich, weil sie die mâze nicht haben: Erek übertreibt die Liebe, Iwein das Abenteuern. Seine Frauen sind besonders empfindsam, „süß" ist Hartmanns Lieblingswort. Dadurch bekommt die Darstellung allerdings leicht etwas Eintöniges und Konventionelles, aber das liegt in seiner Absicht: Hartmann ist auch Didaktiker, er will Vorbilder schaffen, nach denen der Ritter leben soll, er will belehren.

Eine gewisse Lehrhaftigkeit zeigt sich denn auch in seinen beiden kleineren Dichtungen, dem „Gregorius" und dem „Armen Heinrich", von denen jene auf eine Legende, diese teilweise auf Ereignisse im Hause seiner Lehnsherren zurückgeht. Wieder ist es ein Problem, das ihn fesselt. Im „Gregorius" behandelt er die Frage, ob es eine Sünde gebe, die keine Gnade finde. Auf Gregorius häuft er nun die beiden größten Sünden: er ist das Kind einer Geschwisterehe und wird der Gemahl seiner Mutter. Aber dieser zweite Ödipus weiß von all dem Entsetzlichen nichts, und als er es erfährt, tut er so starke Buße, daß er sich im Meere auf einem Felsen anschmieden läßt und nur von dem Wasser lebt, das aus diesem Felsen sickert. Als er so siebzehn Jahre gebüßt hat, wird er auf Gottes Befehl zum Papst gewählt. Der „Arme Heinrich" aber soll zeigen, wie selbstvergessende Liebe alles besiegt. Der unglückliche Heinrich von Aue, den der Aussatz befällt, so daß er von der Gesellschaft ausgestoßen und jeder Lebensfreude beraubt wird, kann nur gerettet werden durch den Tod eines freiwillig für ihn sterbenden Mädchens. Die Tochter des Bauern, bei dem er Aufnahme fand, erbietet sich, ihr Leben für ihn zu lassen. Er nimmt das Opfer nach langem Sträuben an. Aber als er vor der Tür des Arztzimmers steht, in dem sie auf dem Opferbett liegt, da packt ihn die Reue. Er entreißt das Mädchen dem Arzte, denn lieber will er ewig krank bleiben als dies Opfer annehmen. Gott lohnt ihnen beiden: er nimmt die Krankheit von dem Manne und gibt den vornehmen Herrn der Bauerntochter zum Gemahl. — In diesen beiden Dichtungen wird der ritterliche fast zum geistlichen Dichter, aus beiden ertönt, wie aus dem Buche Hiob, die Stimme eines streng prüfenden und mild begnadenden Gottes. Auch mit ihnen fand Hartmann Nachfolge; aber der Artusroman beherrscht doch den Geschmack, Frau Minne bleibt Siegerin. In ihr, nicht in Gott, lebt und stirbt das berühmteste Liebespaar des höfischen Mittelalters, Tristan und Isolde.

Die Liebesleidenschaft und das süße Weh, dem Tristan und Isolde erliegen, sind in einer großen Zahl höfischer Romane geschildert worden,

auch schon in einem der ersten deutschen von einem Lehnsmanne Heinrichs des Löwen, *Eilhard von Oberge*. Aber erst Meister **Gottfried von Straßburg** hat ihm in seiner Bearbeitung einer französischen Vorlage bald nach 1200 die endgültige Form gegeben, obgleich ihn der Tod an der Vollendung hinderte und zwei spätere Bearbeiter einen sehr viel schwächeren Schluß anfügten. Gottfried war ein höfischer Dichter, aber nicht von ritterlichem Stande; er war vielleicht Schreiber der Stadt oder des Bischofs von Straßburg, ein hochgelehrter und angesehener Mann, der von seiner bürgerlichen Parteistellung aus das Rittertum äußerlich zwar mit einer leichten Ironie betrachtet, innerlich aber doch die Sehnsucht nach dem Unerreichbaren nicht verbergen kann. Sein Tristan ist der idealste Ritter, den das höfische Epos geschildert hat.

Mit der Weitschweifigkeit mittelalterlichen Schrifttums wird uns Tristans Herkunft und Jugend in Tausenden von Versen vorgeführt, ehe das Thema der Dichtung, die *Liebe Tristans und Isoldens*, erreicht ist. Für seinen alternden Oheim König Marke hat Tristan um Isolde geworben. Schon befinden sich beide auf der Rückfahrt zu Marke, da entscheidet sich ihr Schicksal. Brangäne, die Freundin Isoldes, hatte von deren Mutter einen *Liebestrank* erhalten, den sie den Neuvermählten reichen sollte, damit seine Zauberwirkung die etwas ungleiche Ehe sicherte. Durch einen Zufall bekommt ihn Tristan in die Hand, er und Isolde genießen davon, der Zauber tritt ein, die Leidenschaft rasender Liebe überfällt sie, und sie geben sich ihr hin. Trotzdem läßt sich Isolde dem König antrauen. Aber der Zauber erlischt nicht, nie mehr können die Liebenden voneinander lassen, und Isolde bricht ihrem Gatten die Treue. Keinen anderen Gedanken mehr haben die Ehebrecher, als den einzigen, wie sie den Nachstellungen hämischer Beobachter entgehen, das Mißtrauen Markes ersticken können; denn dieses ist bald entfacht, und nur durch List über List wird es immer von neuem eingeschläfert. Einst will Marke die Verleumdeten von einem Baume aus belauschen. Aber die Liebenden, von verschiedenen Seiten kommend, sehen seinen Schatten auf der Erde und klagen so rührend über ihrer Feinde Schmähungen, daß Marke sie für seinen Verdacht um Verzeihung bittet. Ein andermal, als der Verdacht stärker geworden ist, soll Isolde im Gottesgericht glühendes Eisen tragen. Als sie mit ihrem Schiff an der Richtstätte landet, trägt sie ein zufällig anwesender Pilger in seinen Armen von Bord ans Land. Dann schwört sie, sie habe nie in eines anderen Mannes Armen gelegen als in denen Markes und dieses Pilgers. Sie besteht die Probe, der Pilger war der verkleidete Tristan gewesen. Wieder ein andermal — es waren kaum noch Zweifel an ihrer Schuld — werden die Liebenden vom Hofe verbannt. Sie ziehen in eine verborgene Grotte des Waldes. Aber wieder verstehen sie durch eine List Marke von ihrer Unschuld zu überzeugen, so daß er sie in Gnaden wieder am Hofe aufnimmt. Endlich

werden sie wirklich von Marke überrascht. Tristan flieht in fremde Lande. Hier lernt er eine andere Isolde kennen, mit ihr vermählt er sich. Aber der alte Zauber wirkt noch immer, mit unlösbaren Banden zieht es ihn zurück an Markes Hof. Und dann fügt der Roman noch Abenteuer an Abenteuer. Bei einem von ihnen wird Tristan von einer vergifteten Waffe verwundet. Er schickt Boten zu Isolde: wenn sie mit diesen zu ihm zurückkehrt, sollen sie weiße Segel, sonst schwarze aufziehen. Mit weißen Segeln eilt Isolde zu dem Geliebten, aber dessen Gattin berichtet dem Todwunden auf seine Frage, sie seien schwarz. Vor Kummer stirbt er, Isolde sinkt an seiner Leiche entseelt zu Boden.

Hartmanns Dichtungen erwuchsen aus dem Interesse an gesellschaftlichen und theologischen Problemen, Gottfrieds Dichtung ist der Ausdruck einer *Weltanschauung*. Der ewig währende Widerstreit zwischen Neigung und Pflicht wird rückhaltlos zugunsten der Neigung entschieden. Erlaubt ist, was gefällt! Tristan und Isolde sind im Recht, Marke ist, so will uns Gottfried einreden, der Schuldige. Er ahnt, er sieht ihre Liebe, aber er gibt das Weib nicht frei, dessen Besitz er nicht missen mag. Er ist der wahre Betrüger, denn er betrügt sich selbst und spielt ein doppeltes Spiel. Tristan ist weit edler, er gibt die Geliebte dem Oheim zur Frau, wie ihm geboten war. Wie leicht wäre es für ihn gewesen, vorher mit ihr zu entfliehen! Das Gefühl der Eifersucht Marke gegenüber ist ihm fremd, während der König sich und alle anderen damit quält. Daß Tristan seine Liebe genießt, bis es äußere Hindernisse verbieten, ist nach des Dichters Meinung nicht nur sein Recht, sondern seine Pflicht, er beginge sonst einen Diebstahl an seinem und Isoldes Glück. Gott selbst gibt ihnen recht; als Isolde das Gottesurteil spitzfindig zu umgehen sucht, da hilft ihr Gott nicht nur aus der Höflichkeit, die sie von ihm erfleht, sondern auch aus Beistimmung. Nie kommt den Ehebrechern auch nur der leiseste Gedanke, daß sie unrecht tun. Das einzige Gefühl, das sie außer der Liebe erfüllt, ist die Angst vor der Entdeckung, dem öffentlichen Skandal. Nie sind sie trauriger, als bei der Verbannung vom Hofe, trotzdem sie doch nun im Walde ganz allein auf sich angewiesen sind; aber der Skandal ist ihnen peinlich. Nie sind sie froher als bei der Wiederaufnahme an den Hof, trotzdem das Ängsten und Betrügen nun von neuem anhebt; hat doch die höfische Gesellschaft sie wieder unter sich aufgenommen. Aber auch diese höfischen Rücksichten bewirken keine Veränderung ihrer Lebensauffassung; für sie ist alles Häßliche und Gemeine, das ihrer Liebe anhaftet, nur die irdische Beschwer, die alles Göttliche herabzieht. Denn, so faßt Gottfried sein Urteil zusammen, göttlich ist ihre Leidenschaft, ihre Liebe ist Religion, durch Leiden erkauft, ihr Geschick ist tragisch, aber beneidenswert.

Daß uns Gottfried in seiner Dichtung seine Weltanschauung darlegen und nicht etwa nur ein interessantes Schicksal erzählen will, geht deutlich

aus der Charakterisierung seines Liebespaares hervor. Tristan wie Isolde sind Typen, keine besonders eigenartigen Menschen. Zwar ragt Tristan über alle Ritter hoch hervor. Keine ritterliche Kunst, die er nicht von Jugend auf mit Meisterschaft betrieben hätte, vom Schachspiel bis zur Drachentötung. Er ist das Ideal aller höfischen Gesellschaft, die denkbar vollkommenste Verkörperung des Rittertums, aber als Mensch hat er nichts Bemerkenswertes, ragt er nicht über den Durchschnitt hervor. Und auch Isolde, so vollkommen schön sie ist, hat nichts Eigenartiges, kaum etwas besonders Liebenswertes an sich. Wie weit steht sie da hinter Homers Sünderin Helena zurück! Der Liebestrank, der sie beide aneinander fesselt, ist natürlich nur ein Symbol. In nichts würde sich der Sinn des Romans verändern, wenn er darin fehlte. Er soll nur dem Dichter seine Aufgabe erleichtern, die Liebenden schuldlos und verantwortungslos zu machen. Diesem Zweck dient auch die Schilderung Markes. Mit allen Kräften bemüht sich Gottfried, ihn als recht minderwertig darzustellen. Nicht nur eifersüchtig ist er und egoistisch, er ist auch feig und schwächlich, denn den von einem Landesfeinde aufgezwungenen Tribut trägt er mit Schimpf, bis ihn Tristan davon befreit. Und Marke — und das ist der größte Vorwurf, der ihn trifft — ist dumm: lächerlich ist er in seinen Listen, brutal mißbraucht er seine Macht. Von dem Mitleid, das wir für den in eine Welt des Betruges gestellten einsamen König fühlen, empfindet der subjektive Dichter keine Spur.

Wir können Gottfried auf seinen Wegen nicht folgen. Alle Drachenfabeln und Zaubergeschichten jener Zeit zeigen uns nicht so deutlich, wie fern wir der höfischen Welt stehen, als die Moral dieser Weltanschauung es tut. Wohl aber müssen wir in Gottfried den Künstler bewundern, der die Sprache in erstaunlicher Weise beherrscht. So führt er sein Liebespaar in der Einleitung mit folgenden Worten ein:

> ich wil iu wol bemaeren [= berichten]
> von edelen senedaeren [= Liebenden],
> die reine sene [= Sehnsucht] wol tâten schîn [= bewiesen]:
> ein senedaere, ein senedaerîn,
> ein man, ein wîp; ein wîp, ein man,
> Tristan, Isot; Isot, Tristan.

Aber das Beispiel läßt auch schon ahnen, daß er nicht selten Gefahr läuft, mit seinen Wortspielen, seinen Antithesen, gesuchten Reimen fast zu künstlich zu werden. Sein Stil wird manchmal schon zur Manier, besonders wenn er sich dann noch in sophistischen Spitzfindigkeiten oder allegorischen Ausdeutungen ergeht. Aber wenn wir dann wieder sehen, wie er seine Gedanken hin und her zu wenden weiß, sie in immer neue Worte kleidet, in der Musik seiner Sprache schwelgt und in dem Rhythmus seiner Sätze förmlich sich wiegt, dann empfinden wir doch etwas von der Glut der Leiden-

schaft, die ihn erfüllt, und bewundern in ihm auch den Menschen, der ein großes inneres Erlebnis in seine Dichtung ausströmen läßt.

Gottfried ist nicht nur Dichter, er ist auch Gelehrter und kann es oft genug nicht verbergen Als Textkritiker vergleicht er seine Quellen und scheidet Motive aus, die er nicht für echt hält. Als Sprachkenner hütet er sich als einziger von allen höfischen Dichtern vor Übersetzungsfehlern. Als Sprachforscher kann er die seltensten Kunstausdrücke, die man beim Zerlegen eines Hirsches anwendet, etymologisch erklären. Als Jurist gibt er voll Bedürfnis nach Logik und Klarheit für unverständliche Stellen breite Erklärungen. Als aufgeklärter Theologe unterzieht er Gottes Verhalten bei dem Gottesurteil einer scharfen Kritik. Als Literat läßt er die Liebenden sich in langen, wohlgefügten Klagen ergehen, wenn sie die Entdeckung jede Sekunde erwarten. Als Kunstkenner fügt er in seine Darstellung eine übrigens glänzende Beurteilung der damaligen Dichtkunst ein: Er lobt Hartmann, preist Veldeke mit den Worten, die oben über ihn angeführt wurden, Walther von der Vogelweide und noch viele andere werden ihrer Bedeutung nach eingereiht. Im allgemeinen ist Gottfried gnädig; nur auf einen hat er es abgesehen. Er nennt diesen einen „vindaere wilder maere, der maere wilderaere", der so unklar und unverständlich dichte, daß er immer Ausdeuter mit seinen Werken schicken müsse, denn sonst wäre es unmöglich und lohnte der Muße nicht, sie zu verstehen. Er nennt nicht den Namen dessen, gegen den er so heftig eifert. Aber es ist nicht schwer zu erraten, wen er meint, denn nur auf einen paßt seine Schilderung, auf Herrn **Wolfram von Eschenbach**.

Gottfrieds Charakteristik der Kunst Wolframs ist von einem gewissen Gesichtspunkte aus völlig zutreffend. Es gibt in der Tat keinen mittelhochdeutschen Dichter, der auch nur annähernd wie Wolfram dem Verständnis gleich große Schwierigkeiten bereitet, von seinen Hörern oder Lesern ein gleich aufmerksames Studium verlangt. Wolfram bildet Worte und Wortformen, die die deutsche Sprache sonst nicht kennt; von Fremdwörtern, oft noch mißverstandenen, wimmelt sein Ausdruck — nennt er doch sogar seine Landsleute Alemânen — seine Sätze spotten oft der grammatischen Klarheit. Unreine Reime kümmern ihn nicht, Eigenheiten seiner bayrischen Mundart vermeidet er keineswegs. Bilder und Vergleiche bringt er manchmal nur stückweise, dem Leser überlassend, seine Gedanken zu Ende zu denken. Oft streift seine Ausdrucksweise ans Possenhafte: Meint er eine Frau, so spricht er von einem roten Mund, zu dem andere Beine gehören, als in seinen Steigbügeln säßen; eine schlanke Dame vergleicht er mit einem Hasen am Spieß oder einer Ameise. Grillenhaft wie seinen Humor bringt er seine Gelehrsamkeit an: Dutzende von Versen füllt er mit den Namen aller Edelsteine an, die er kennt; bei der Schilderung einer Krankheit macht er es ebenso mit Apothekerwörtern. Hinsichtlich seiner Quelle führt er sein Publikum

hinters Licht, indem er als Vorlage einen französischen Dichter Kiot nennt, der höchstwahrscheinlich nie gelebt hat, während er gegen Chrétien, den er wirklich teilweise benutzt hat, heftig eifert.

Aber alle diese Eigentümlichkeiten seiner Darstellung sind nur die Zeichen eines keiner Konvention sich unterwerfenden übervollen Geistes, einer in die Schranken gesetzmäßiger Kunst nicht zu bannenden überströmenden Kraft. Nicht ein Nichtkönnen spricht aus ihnen, sondern ein Nichtwollen. Der Dichter ist der Herr über Sprache und Gedanken, über Form und Stoff. Wer ihm nicht folgen will oder kann auf seinen krausen Wegen, der mag es lassen, was kümmert es Wolfram! Aber wer die Mühe nicht scheut und in die Tiefe steigt, den führt Wolfram in eine Welt voll Schönheit und Reichtum der Gedanken, voll farbiger Pracht des Lebens, so daß man bei ihm die bleiche höfische Dichtkunst kaum wiedererkennt. Und das ist das wahre Urteil schon seiner Zeit, in der Gottfried mit dem seinen allein steht. Schon die Zeitgenossen stellen Wolfram über alle weltlichen Dichter: „laienmunt nie baz gesprach“; in Dichtungen des späteren Mittelalters erscheint er, der fast unheimlich Gewaltige, als sagenhafte Gestalt, die sogar den Teufel überwindet. Das erste und fast einzige weltliche Gedicht des Mittelalters, das noch den Druck erlebte, das in den meisten Handschriften verbreitet gewesene, ist sein „Parzival“.

Im ritterlichen Kampf findet der edle Gahmuret durch Hinterlist den Tod, wenige Tage bevor seine Gattin Herzeloyde einem Knaben, Parzival, das Leben schenkt. Voll Schmerz sucht die Untröstliche ihr Kind vor den Gefahren ritterlicher Welt zu hüten; in der Einsamkeit des Waldes zieht sie es auf. Aber bald regt sich das Heldenblut des Vaters in dem Knaben, und als der Ruf glänzenden Rittertums in die Einöde dringt, da ist er nicht zu halten. Zwar gibt ihm die Mutter ein schlechtes Pferd und läßt ihn in Narrenkleidern an Artus' Hof ziehen, hoffend, der Spott, der ihn treffen muß, werde ihn zu ihr zurückbringen. Aber zu gleicher Zeit ahnt sie doch auch, daß er ihr verloren ist, und als er ihren Blicken entschwunden ist, macht der Schmerz ihrem Leben ein Ende. Mit der Unbefangenheit des reinen und kindlichen Gemüts zieht Parzival ins Weite, unwissend, daß er den Tod der Mutter verschuldet hat, unwissend auch, daß er unterwegs durch sein täppisches Wesen eine edle Dame in große Not bringt, ja selbst seinen Namen nicht kennend, den er erst von einer Base Sigune erfährt, die er über der Leiche ihres Geliebten trauernd findet. Er kommt an Artus' Hof. Spott und Hohn regnen auf ihn herab, Spott und Hohn geben ihm durch Artus' Mund die Erlaubnis, mit einem Ritter in roter Rüstung zu kämpfen. Der in Ritterkünsten Unerfahrene tötet den Edlen mit seinem unritterlichen Wurfspieß, ihn an ungeschützter Stelle treffend, und nicht wissend, daß seine Tat fast an Meuchelmord grenzt, und daß er in ihm einen nahen Verwandten erschlagen hat, zieht er dem Toten die Rüstung ab und

setzt seine Fahrten als Ritter fort. Am Hofe des edlen Gurnemanz erhält er endlich die im höfischen Leben nötige Ausbildung mit all ihrer Vornehmheit der Formen, all ihrer Oberflächlichkeit des Gefühls: nicht soll man, so lernt neben vielem der, dem alles in der Welt neu ist, durch fortwährendes Fragen Neugier und Unwissenheit bekunden. Vierzehn Tage genügen, um aus dem Tölpel einen Diener der „mâze“ zu machen. In dieser Eigenschaft erwirbt er nun wahren Ritterruhm und ein holdes Weib, Kondwiramur. Dann aber zieht es ihn, die Mutter wieder aufzusuchen. Unterwegs wird er auf eine Burg geladen, und hier sieht er Seltsames: Von Schmerzen gepeinigt, liegt der Herr der Burg auf einem Ruhebett; eine blutige Lanze und ein köstliches Gefäß werden in feierlichem Zuge hereingetragen, dem Gefäß werden in wunderbarer Weise alle Speisen entnommen, und Trauer und Schmerz zeigt sich auf allen Gesichtern. Aber der höfisch gebildete Ritter, der nicht zuviel fragen soll, erstickt das Erstaunen über das Wunder, das Mitleid für den Kranken; lieber will er höfisch erscheinen, als daß er seine Gefühle offenbart. Am nächsten Morgen ist die Burg wie ausgestorben, das Tor fällt donnernd hinter ihm zu. Zum zweiten Male trifft er die noch immer trauernde Sigune, und von ihr erfährt er, daß er auf der Gralsburg war, daß eine einzige mitleidige Frage den kranken Gralskönig von seinen Schmerzen erlöst, ihm selbst hohen Ruhm erworben hätte. Traurig kommt er wieder an Artus' Hof. Jetzt wird er in die Tafelrunde aufgenommen, denn viele ritterliche Taten hat er inzwischen vollbracht. Aber das Freudenfest wird bald gestört. Eine Botin von der Gralsburg meldet der versammelten Tafelrunde, daß Parzival verflucht und ihrer unwert sei. Da beginnt er an Gott zu zweifeln. Wie kann der Gott gut und gnädig sein, der der Menschen spottet, der es zuläßt, daß er reinen Herzens so viel Böses tut? Und Gott zum Trotz macht er sich nun auf, den Gral noch einmal zu suchen Ehe er ihn nicht gefunden, will er auch nicht zu Kondwiramur zurück. Der Gral und Kondwiramur, das sind die Leitsterne seiner Irrfahrten.

Mit ihm verläßt auch Gawan, zu einem Zweikampf aufgefordert, den Hof des Artus. Als echter Artusritter kommt er überall vom Wege ab. Als er einen Burgherrn von seinen Belagerern befreit hat, hört er, daß auf seiten der anderen Partei Parzival erschienen sei, nach dem Weg zum Gral gefragt, dann mitgekämpft und endlich seine Gefangenen mit dem Versprechen entlassen habe, daß sie zu Kondwiramur ritten. Als Gawan auf einer anderen Burg gefangen ist, muß er das Versprechen geben, die Verpflichtung des Burgherrn, die dieser Parzival zugestanden hat, zu übernehmen, nämlich den Gral zu suchen. So erscheint Parzival ruhelos, während seine Gedanken immer um zwei Punkte kreisen, im Hintergrunde des farbenprächtigen Gemäldes, das Gawans Abenteuer schildert, und Gawan wird auch zu einem Gralsucher.

Fünf und ein halbes Jahr zieht Parzival in der Welt umher, an den Gral und sein Weib denkend, an Gott zweifelnd. Da trifft er zum dritten Male Sigune, noch immer an der Leiche des Geliebten trauernd, und als er dann noch einem bußfertigen Karfreitagszug begegnet, da beginnt sein Herz sich zu erweichen. Er überläßt seinem Pferde die Zügel, und es führt ihn zu dem Klausner *Trevrizent*. Von ihm erhält er vollen Aufschluß über das wahre Wesen Gottes, über die Leiden des Gralskönigs und alles, was er bisher unwissend verschuldet hat, auch den Tod seiner Mutter. Da ist er zur Buße bereit, denn er erkennt, daß der Grund seines Leidens in ihm, nicht in Gott ruht; und wenn er nun die Suche nach dem Gral fortsetzt, dann geschieht es nicht mehr Gott zum Trotz, sondern vertrauend auf seine Hilfe.

Inzwischen hat *Gawan* ebenfalls, aber wie ein echter Artusritter, gesucht: an der ersten Weiberschürze ist er hängen geblieben. Von Orgeluse, die er mit seiner Liebe verfolgt, hört er, es sei ihr größter Schmerz gewesen, daß vor kurzem Parzival sie verschmäht habe. Auf einem Wunderschloß besteht Gawan zauberhafte Abenteuer; er erfährt, Parzival sei ebenfalls vorbeigeritten, habe aber merkwürdigerweise keine Lust an solchen Abenteuern gezeigt. So zieht Parzival wieder im Hintergrund vorüber; nach Kondwiramur und dem Gral trachten allein seine Sinne. Am Hofe des Artus kommen die Irrfahrten Gawans zu Ende, nachdem er vorher noch unerkannt mit Parzival hat kampfen müssen, der ihn besiegt: das weltliche Rittertum erliegt dem nach idealen Gütern strebenden. Den Gral hat Gawan nicht gefunden, es beunruhigt ihn auch nicht, er sonnt sich in dem Glück, das ihm seine Gattin Orgeluse bereitet.

Der Ruhelose aber, der nirgends eine Stätte findet, hat einen letzten schweren Kampf mit einem heidnischen Ritter zu bestehen. Parzivals Schwert, das dem erschlagenen roten Ritter einst genommene, zerspringt. Da erkennen sich die Kämpfenden: der Gegner ist *Feirefiz*, Parzivals Halbbruder, der Sohn Gahmurets aus einer früheren Ehe mit einer Mohrin. Zusammen ziehen sie an Artus' Hof, und hier erscheint dem nun durch Treue Bewährten, in Leiden Geläuterten wiederum die Gralsbotin, dieses Mal um Parzival den Weg zum Gral zu weisen. Nun tut der Held die entscheidende Frage, an Stelle des Genesenen wird er *Gralskönig*. Seine Gattin und zwei Söhne werden ihm zugeführt. Unterwegs finden sie Sigune, die immer an den Wendepunkten in Parzivals Leben erscheint, tot am Grabe des Geliebten. Feirefiz wird Christ, zieht in sein Land zurück und verbreitet das Christentum, aber nicht durch das Schwert, sondern durch die Lehre.

„Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." Diese Worte, mit denen sich Goethes Faust die Tore des Himmels öffnen, sie bezeichnen dem Sinne nach auch den Weg des neuen Gralskönigs. Der „traecliche wîse", der ganz langsam, allmählich zur Weisheit Heranreifende, wie Wolf-

ram in trefflich knappem Ausdruck seinen Helden charakterisiert, erwirbt das höchste Glück auf Erden, nicht weil es ihm zugedacht ist, sondern weil er es erkämpft, weil er staete besitzt: Treue gegen sich selbst. Torheit, Trotz, Zweifel und Unglauben suchen ihn vom rechten Pfade zu locken. Der Gral, das Sinnbild alles Erstrebenswerten auf Erden, führt ihn zur Höhe, das Ewig-Weibliche zieht ihn hinan. So ist Wolframs Werk die innere *Entwicklungsgeschichte* des Helden. Es wird zu einem umfassenden *Weltbilde* mittelalterlich-ritterlicher Zeit durch die Einführung Gawans, des Menschen ohne Streben, der zwar auf jedes Ziel losrennt, dem aber auch das eine Ziel soviel oder sowenig bedeutet wie jedes andere. So kann auch Gawan nie unser Interesse ganz auf sich lenken; die ernste Gestalt Parzivals, dessen schmerzlich ruheloses Streben wir nie aus den Augen verlieren, hält uns immer wieder am Sinn der Dichtung fest. Durch eine in mittelhochdeutscher Poesie ganz einzigartige Kunst der Komposition hat Wolfram mit diesem feinen Zuge ein Auseinanderfallen seines Epos vermieden; Parzival bleibt der einzige Held der Dichtung, auch wo er unsichtbar ist.

Die Fülle der *Gestalten* erdrückt uns förmlich, und jede einzelne ist kunstvoll charakterisiert, keine gleicht der anderen. Da ist der schnippische Backfisch, die träumerische Jungfrau, die zärtliche Gattin, die leidende Mutter, die trauernde Witwe, das mannstolle Weib, die dämonische Frau, die häßliche Hexe. Die Männer sind weniger verschieden, sie stecken eben in ihrer Rüstung, und es ist fast symbolisch, wenn sich Freund und Feind beim Kampfe soundsooft verwechseln.

So grillenhaft und grob Wolfram in Charakteristik und Vergleichen sein kann, so zart und fein kann er auch wieder *Situationen* vor uns hinstellen. Als Parzival seine Gattin verlassen hat und wieder in die Nähe von Artus' Hof kommt, sieht er auf dem schneebedeckten Gefild drei rote Blutstropfen, die eine vom Falken verwundete Wildgans verloren hat. Da denkt er an Kondwiramurs weiße Farbe und ihre roten Lippen, und er versinkt in so tiefes Träumen, daß ihn Gawan erst daraus zu erwecken vermag, nachdem er die Blutstropfen mit einem Tuche bedeckt hat. An derselben Stelle findet viele Jahre später das Wiedersehen der so lange getrennten Gatten statt. In einem Zelte schlafend findet Parzival die Ersehnte. Sie erwacht und springt auf. Kein Wort des Vorwurfs, daß er sie so lange verlassen, kommt über ihre Lippen: „man sagte mir, si kusten sich."

Überall *vertieft* Wolfram die Motive, die er seinen Quellen entnimmt. Bei ihm ist der Gral nicht nur eine Wunderschüssel, sondern wird zum Ideal des Lebens, bei ihm wird das alte Märchenmotiv der Erlösungsfrage zum Ausdruck menschlichen Mitgefühls. Bei diesem Streben nach tieferer Erfassung aller Lebensfragen eilt Wolfram seiner Zeit weit voraus.

Im höfischen Reich der Minne preist er die vor Gott geschlossene rechte Ehe; im Zeitalter der Kreuzzüge, als die Christen im Blute der „heidnischen Hunde" waten, läßt er seinen Helden einem Heiden unterliegen und macht diesen zum Verbreiter des Christentums, nicht weil er vom Schwerte bezwungen ist, sondern aus Überzeugung. Und wenn Sigune ihr ganzes Leben lang um den Geliebten trauernd die Messe zu besuchen unterlassen hat, so entschuldigt das Wolfram in tief christlicher Auffassung: ihr ganzes Leben sei ja ein Kniegebet gewesen.

Wolfram hat noch zwei andere Epen begonnen. Das eine, „Titurel", das das Schicksal Sigunes und ihres Geliebten in ungemein gekünstelter Strophenform erzählen sollte, hat er wohl selbst zu vollenden aufgegeben, es liegen nur einige Bruchstücke vor. An der Vollendung des anderen, „Willehalm", hat ihn der Tod gehindert. Das Verhältnis von Christen und Heiden bildet hier das Problem, es wird ganz im Wolframschen Sinne gelöst.

Der Gegensatz zwischen Gottfried und Wolfram, so zeigen uns ihre Dichtungen, beruht nicht nur darauf, daß jener klar und künstlich, dieser in seiner Überfülle verworren und natürlich ist, jener in die Breite zerläuft, wo dieser sich in die Tiefe versenkt, sondern daß zwei Weltanschauungen sich hier nicht miteinander vereinen können. Die höfische Lebensauffassung Gottfrieds, die keine Pflichten und kein anderes Lebensideal kennt als die eigene Glückseligkeit, und die tiefe Sittlichkeit Wolframs, die die Treue an sich und an anderen, den „unverzagten Mannesmut", ein Vorbeigehen an allem, was vom Wege der Stetigkeit, der Pflicht ablockt, als das Erfordernis ansieht, auf dem sich ein des Jenseits würdiges Leben aufbaut – das sind zwei entgegengesetzte Welten. Gottfrieds Welt zeigt den Verfall einer überfeinerten Kultur, Wolframs Welt die Gesundheit echten Volkstums.

Überhaupt hat Wolfram Beziehungen zum Volkstum, besonders der volkstümlichen Dichtung. Immer nach dreißig Versen macht er im „Parzival" einen Einschnitt, gleichsam als wenn er dadurch eine Einteilung in Strophen, wie sie das Volksepos zeigt, andeuten wolle, den „Titurel" gliedert er vollends in Strophen. Und wie die Sänger der Volksdichtungen kann auch Wolfram nicht lesen und schreiben, verfügt aber dafür über eine ungeheure Gedächtniskunst. Wolfram weist ausdrücklich darauf hin, daß er nicht gelehrt sei, er sei Ritter. Sein Wohnsitz — einen festen hatte er wohl erst in späteren Jahren, als er verheiratet war — lag wie sein Geburtsort in Nordbayern. Vorher ist er viel umhergezogen, einige Gesänge seines „Parzival" sind auf der Wartburg Hermanns von Thüringen kurz nach 1200 entstanden. Hier auf der Wartburg war es auch, wo der größte Epiker und der größte Lyriker ihrer Zeit zusammentrafen, Herr Wolfram von Eschenbach mit Herrn Walther von der Vogelweide.

Als das französische höfische Epos im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts in Deutschland eindringt, findet es als Gestalter der Dichtkunst lediglich die Spielleute vor, die aber die neuen Stoffe nicht ergreifen, sondern auf eigenen Wegen gehend das Volksepos neu gestalten. Die höfischen Stoffe werden vielmehr von den Rittern aufgegriffen. So gehen die beiden Richtungen des ritterlichen höfischen Epos und des spielmännischen Volksepos, wenn auch nicht ganz ohne gegenseitige Beeinflussung, nebeneinander her und erreichen zu fast genau der gleichen Zeit im „Parzival" und im Nibelungenlied die Gipfel ihrer Kunst. Anders verhält es sich mit der Lyrik derselben Jahrzehnte. Auch da stehen auf der einen Seite die Spielleute. Aber ihre Lyrik ist nur mehr auf ein ziemlich enges Gebiet beschränkt: auf die sogenannte Spruchdichtung. Die Sprüche sind kurze einstrophige Gedichte, in denen wie von alters her der freundliche Spender überschwenglich gelobt, der knauserige Geizhals gehässig getadelt, über Hunger und Kälte erbarmlich gestöhnt wird. Daneben gibt der Spruchdichter auch wohl allgemeine Weisheitslehren: daß man sich vor falschen Freunden hüten oder im Leibe froh sein solle. Die meisten dieser Sprüche fallen wohl nur von dem epischen Tische der Spielleute ab, aber es ist uns doch auch eine ganze Sammlung solcher Sprüche unter dem Namen **Spervogel** überliefert, ein Zeichen, daß es auch Spielleute gab, die vorwiegend Sprüche dichteten. In den wichtigsten Zweigen der Lyrik aber, den Liebes- und Frühlingsliedern, versuchen sich die Ritter schon Jahrzehnte, bevor dann die Kunst der Troubadoure die volkstümliche Gesangskunst verdrängt.

Da wird uns der Name des **Kürenbergers** genannt. In volkstümlichen, meist noch einstrophigen Liedern sucht er, in der Mitte des 12. Jahrhunderts dichtend, ein persönliches Erlebnis in lyrische Formen zu gießen. Wie der Spielmann steht er dabei des Abends im Burghofe und läßt seine Liebesgesänge ertönen. Meist sind es Liebesklagen, und immer sind sie einer Frau in den Mund gelegt. Die Frau klagt über die Untreue des Geliebten, sie faßt ihre Sehnsucht nach ihm in fast leidenschaftliche Worte. Deutlich klingt aus diesen Frauenklagen das volkstümlich-naive Gefühl heraus, daß die Liebe Sache der Frau sei und Klagen dem Manne nicht ziemten. Das ist auch noch so in den Liedern des Herrn **Dietmar von Eist**. Aber in seinen Gedichten spricht auch schon der Mann seine Gefühle aus. Es geschieht das beispielsweise in einem der sogenannten später sehr beliebten Tagelieder: der grauende Morgen, oder der Vögel Frühgesang, oder der Wächter auf der Zinne, oder auch ein treuer Freund rufen die Liebenden zur Trennung; ein leidenschaftliches Gespräch beginnt voll Klagen über das Scheiden, die Frau sucht den Geliebten zu halten, oder dieser kann sich noch nicht losreißen, oder die Frau drängt ihn fort, die schimpfliche Entdeckung fürchtend. Denn es ist unerlaubte Leidenschaft, wie sie Tristan und Isolde gehegt haben, der sich auch die Liebenden der Tagelieder hingeben; und darin zeigt sich denn schon der Einfluß der neuen höfischen Lebensauffassung.

Die echte höfische Lyrik, der Minnesang, ist wie das höfische Epos neben Friedrich von Hausen durch Heinrich von Veldeke in Deutschland eingeführt worden. Wie in seiner „Eneit“ lehnt er sich auch in seiner Lyrik bis zur Übersetzung getreu an die französischen Vorbilder an. Die Bahn, die er damit eröffnen hilft, wandelt ihm eine unzählige Schar nach, und in den großen Liederhandschriften, die uns überwiegend diese Schätze erhalten haben und in denen die Dichter ihrem Range nach geordnet sind, finden wir die höfischen Lyriker von Kaiser Heinrich VI. bis zum ärmsten Ritter, der sich mit seinen Gefühlen einen Platz am Ofen und ein Stück Brot ersingen will. Fast alle diese höfischen Dichter — und dadurch unterscheiden sie sich schon rein äußerlich von den alten Vaganten — sind uns mit ihrem Namen bekannt. Und während wir zu den vielen Dichtungen der Spielleute kaum einen Verfassernamen erfahren, kennen wir manchen Minnesänger mit Namen, ohne seine Schöpfungen zu besitzen. Zu beklagen brauchen wir dieses kaum, denn sie besingen ja doch alle vom ersten bis zum letzten denselben Gegenstand: den Minnedienst. Sie werben um eine Frau, die sie aber keineswegs heiraten wollen, sie freuen sich über jede kleine Gunst, die ihnen zuteil wird, sie klagen über Härte, wenn sie nicht erhört werden, sie beschweren sich über die Aufpasser, die Liebe und Leben so schwer machen. Alles natürlich mit mâze; sie sind nie etwa außer sich vor Schmerz oder überschwenglichkeit in Seligkeit — es ist ja doch alles nur ein Spiel.

Nicht der Inhalt, sondern die Form gibt dem Minnesang eine weittragende Bedeutung. Auch diese hat freilich zunächst ihre bestimmten Gesetze. Jede Strophe zerfällt in drei Abschnitte: den ersten und den zweiten Stollen, zusammen Aufgesang genannt, und den Abgesang. Die beiden Stollen müssen nach Versmaß, Reim und Melodie ganz gleich sein, der Abgesang soll gewöhnlich kürzer als der Aufgesang und länger als ein einzelner Stollen sein und hat seine eigene Melodie. Jede Strophe beginnt mit einem Stollen, dann folgen die beiden anderen Teile in beliebiger Reihe. Also beispielsweise:

1. Stollen { Herzeliebez frouwelîn
got gebe dir hiute und iemer guot. } Aufgesang
2. Stollen { Kunde ich baz gedenken dîn,
des hete ich willeclîchen muot. }
Waz sol ich dir sagen mê,
wan daz dir nieman holder ist
dan ich? dâ von ist mir vil wê. } Abgesang

Zum Unterschied von der Spruchdichtung ist der Minnesang mehrstrophig. Da aber dieses Schema weder die Länge der Verse noch die Grundlage aller Dichtung, den Rhythmus, beeinflußt, so können sich die Minnesänger für die Einförmigkeit des Stoffes an großer Vielseitigkeit der Form entschädigen, ein Bestreben, das denn in der Tat eine Fülle nicht nur künstlicher, sondern wirklich kunstvoller Lieder geschaffen hat.

Vereinzelt allerdings besiegt das Genie auch den Stoff. So setzt sich ein Thüringer, Heinrich von Morungen, oft genug mit wirklicher Leidenschaft über alle mâze hinweg, und Wolfram von Eschenbach geht auch in der Lyrik seine eigenen Wege. Er bevorzugt die Tagelieder, aber aus den seinen spricht verzehrende Glut und rasende Leidenschaft, die den drohenden Tag als ein Ungeheuer ansieht, das seine Klauen durch die Wolken schlägt. Und ganz deutlich erscheint Wolframs Eigenart, wenn er in den Formen höfischen Minnesangs das Lob der Frauen und christlicher Ehe singt. Aber diese beiden und wenige andere sind Ausnahmen. Der Typus des Minnesängers ist vielmehr der Elsässer Reinmar von Hagenau, der sein Leben am Wiener Hofe Herzog Leopolds von Österreich zubringt, den er auch auf dem dritten Kreuzzug begleitet. Er führt die höfische Lyrik in Österreich ein in ihrer ausgebildeten, feststehenden Gestalt. Er ist ein Diener der mâze, ohne Leidenschaft klagt er seine Liebe, denn er will keineswegs Mitgefühl, er will nur Bewunderung dafür, daß er sich so kraftvoll zu beherrschen versteht. Reinmar bietet dabei das tragische Beispiel, wie ein großes Talent völlig der Mode und der Konvention erliegt; denn daß er über wirklich herzliche Töne verfügt, das zeigt seine Totenklage um seinen Freund und Herrn Leopold. Was ihm aber immer eine besondere Stellung in der Geschichte der deutschen Dichtung sichern wird, das ist der Einfluß, den er auf ein junges Talent am Wiener Hof ausübte; er war der eigentliche Lehrmeister Walthers von der Vogelweide.

Wo und wann Walther von der Vogelweide geboren ist, wissen wir nicht; man nimmt an, im siebenten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts vielleicht als jüngerer, also erbeloser Sohn einer niedern Adelsfamilie in der Nähe von Bozen. Jedoch kommt es nicht sehr auf den Ort an, denn schon in frühen Jahren kam er nach Wien, und hier am Hofe Friedrichs des Katholischen erhielt er die entscheidenden Eindrücke seiner Jugend. Von dem hier hochangesehenen Reinmar lernt der Jüngling höfisches Denken und Dichten; er hat auf seinen Lehrmeister dafür bei dessen Tode eine ebenso warme wie offenherzige Trauerklage verfaßt. Aber schon sehr bald befreit sich Walther von der angelernten Kunst und läßt in seinen Liedern eigene Töne erklingen.

„Wol mich der stunde, daz ich sie erkande“, so beginnt er ein Gedicht, erklärt dann, daß er gar nicht mehr von ihr lassen könne, und besingt nun nicht etwa alle ihre Vorzüge, sondern nur ihren roten Mund, der so lieblich lacht; mit einem Strich gezeichnet steht die Anmutige vor uns. Oder er fragt, was schöner als der Maimorgen sei; natürlich — die Konvention verlangt's die Dame seines Herzens („Sô die bluomen“). Aber wenn er dabei von den Blumen erzählt, die an diesem Frühlingstage aus dem Grase dringen, als ob sie die funkelnde Sonne anlachen wollten, so erkennen wir leicht, was Gefühl, was Kunstbrauch ist. „In einem zwîvellîchen wân“ geht er ein andermal mit dem Gedanken um, sein aussichtsloses Werben zu lassen; aber vorher will er ein Liebesorakel befragen. Er mißt einen Halm mit dem

Finger aus: sie liebt mich, liebt mich nicht, tut's, tut's nicht, liebt mich — und so hat er denn doch wieder ein kleines „Tröstelein" erhalten. Allerdings, so meint er, Glauben gehört schon dazu: die Konvention ist zur humoristischen Selbstverspottung geworden. Will er den Frühling besingen, so vermeidet er durchaus die üblichen Phrasen. Er sehnt den Frühling als die Zeit herbei, in der er Blumen pflücken kann, wo jetzt Reif liegt, in der die Mädchen wieder auf der Straße Ball spielen („Uns hât der winter"). Ja, diese Mädchen aus dem Volke reizen ihn wesentlich mehr als die hohe Frau. Ihnen darf er offen seine Liebe antragen, von ihnen kann er Gewährung erhoffen. Mit ihnen kann er tanzen, lachen und singen, sie machen ihm auch einmal eine Freude oder wenigstens „ein kleine fröudelîn" („Muget ir schouwen"). Natürlich tun sie auch spröde und wollen erobert sein, und so nähert er sich einer von ihnen mit einer kleinen Gabe: „Nemt, frouwe, disen kranz". Dankend neigt sie sich ihm, und er kann sie nicht mehr vergessen. Den ganzen Sommer über sieht er allen Mädchen unter die großen Hüte, um die Eine wiederzufinden. Endlich glückt es ihm; sie geht sogar mit ihm Blumen pflücken auf die Heide. Vor Freuden lacht er auf: „dô taget es, und muose ich wachen" — alles war nur ein Traum. „Herzeliebez frouwelîn", so nennt er sie in einem andern Liede, die ihm mehr wert ist als die schönen und vornehmen Frauen. Ihr gläserner Fingerreif dünkt ihm köstlicher als einer Königin Gold; Liebe und Treue gehen vor Reichtum und Schönheit. Und mit welcher Kraft dieses Mädchen zu lieben vermag, das zeigt sich, als sie „Under der linden an der heide" zu ihm kommt, wo ein Blumenbett für sie bereitet ist, während ein kleines Vögelein fröhlich sein „tandaradei" erschallen läßt.

In diesen ungemein sangbaren und graziösen Liedern mit ihrer rührenden Herzlichkeit und anmutigen Leidenschaft ist keine Spur mehr vom höfischen Minnesang. Die Liebe hat die Minne besiegt. An der Formschönheit des Minnesangs gebildet, überträgt Walther diese auf die volkstümliche Grundlage aller Liebeslyrik: das Gefühl setzt er an die Stelle der Reflexion. Walther kehrt damit zu der schlichten Lyrik des Kürenbergers zurück, an den wir beispielsweise durch den Umstand erinnert werden, daß es auch bei Walther oft genug die Frau ist, die ihre Liebe ausspricht. Der Inhalt der volkstümlichen und die Form der höfischen Lyrik schaffen hier die vollkommensten lyrischen Gedichte des deutschen Mittelalters.

1198 endet Walthers Aufenthalt am Wiener Hofe, sein Gönner stirbt, er muß in die Fremde. Und nun beginnt ein mehr als zwei Jahrzehnte währendes Wanderleben durch ganz Mitteleuropa. Von Hof zu Hof zieht der Heimatlose, zum Spielmann ist der Ritter geworden, wie jener muß er sich einen Mantel ersingen, und Kaiser um Kaiser fleht er um ein Lehngut an, eine Heimstätte, mag sie auch noch so klein sein. Aber die Kaiser wechseln oft in jenen Jahren und mit ihnen die Parteien. Es ist dem armen Schelm nicht zu verdenken, wenn er sich dem Wechsel anpaßt, erst dem Staufer, dann dem Welfen, dann wieder

einem Staufer huldigt. Das eine bleibt ja auch unter den verschiedenen Regierungen gleich, jedesmal ist der Herrscher der Vertreter des Deutschtums gegen päpstliche Herrschgelüste, und sein deutsches Vaterland liebt Walther über alles. „Lange müeze [= möchte] ich leben dar inne", so singt er in dem ersten deutschen Vaterlandsliede, das gedichtet wurde („Ir sult sprechen willekomen"). Das deutsche Land steht über allen, die deutsche Frau ist die Krone darin. Voll wahrer Vaterlandsliebe ist er von tiefem Schmerz erfüllt, daß in dem Wahlstreit, der 1198 zwischen dem Staufer Philipp von Schwaben und dem Welfen Otto IV. ausbricht, Friede und Recht zum Tode verwundet seien. „Ich saz ûf eime steine", so schildert er sich, die Beine übereinander geschlagen, den Ellenbogen daraufgestützt und Kinn und Wange in die Hand geschmiegt. So denkt er über eine Besserung der Lage nach. Aber was dem Lande nötig ist, das bringt er doch erst ein anderes Mal heraus, als er an einem Wasser sitzt, bedenkt, wie jede Kreatur ihr Oberhaupt wählt, und dann entschieden für König Philipp eintritt („Ich hôrte ein wazzer diezen"). Es fand eine Doppelwahl statt, aber Walther hält zu dem Staufer; die Krone sitze diesem, als wenn sie für ihn gemacht sei, so staunt Walther nicht ohne bestimmte Absicht („Diu krône ist elter"); und obgleich seine auf Philipp gesetzten persönlichen Hoffnungen sich nicht erfüllen und er Philipp gelegentlich zu größerer „milte", zu königlicherer Freigebigkeit ermahnen muß („Philippes künec"), tritt er doch mit allen Mitteln seiner spielmännischen Journalistik für ihn in die Schranken, als der Papst den Staufer bannt. Woher hat der Papst, so ruft er mit ganzem Zorn und erstaunlichem Mut, seine Macht und seinen Hochmut? Von seinem Reichtum natürlich. Konstantin der Große war daran schuld: „Künc Constantîn der gap so vil", antwortet Walther, der von der Fälschung der Konstantinischen Schenkung noch nichts wissen konnte, und läßt einen Engel des Herrn bittere Klage darüber aussprechen. Und ein andermal hört er einen würdigen Klausner, dessen Frömmigkeit über allen Zweifel erhaben ist, darüber klagen, daß der Papst viel zu jung sei („Ich sach mit mînen ougen"); Innozenz III. war in der Tat bei seiner Wahl 1198 erst siebenunddreißig Jahre alt. Als dann der Papst in seiner Politik schwenkt und Philipp anerkennt, da kommen Zeiten der Ruhe für Walther; denn auch die persönlichen Beschwerden scheinen zurückzutreten. Er nimmt die Beziehungen zum Wiener Hofe wieder auf und findet gastfreundliche Aufnahme am geräuschvollen Hofe Hermanns von Thüringen auf der Wartburg, den allerdings, wie er freundlich spottend meint, derjenige meiden sollte, „der in den ôren siech" sei, der nicht viel Lärm vertragen könne. Wohl 1203 findet hier die Begegnung mit Wolfram statt. Zu Philipps Ermordung scheint Walther geschwiegen zu haben; wir finden ihn im politischen Leben erst wieder als Parteigänger des nun allgemein anerkannten Ottos IV. Die Worte, mit denen er für den Welfen gegen den Papst wettert, sind unvergleichlich schroffer als früher. Er hält dem Papst seine Doppelzüngigkeit vor, mit der er bald den

Bann ausspricht, bald ihn widerruft aus keinem anderen als rein persönlichem Grunde (Hêr bâbest" und „Got gît"). Er stellt sich vor dem Opferstock hin, den der Papst gesandt hat, damit ihm die dummen Deutschen darin ihr Geld schicken sollen. „Sagt an, hêr Stoc", so fragt er ihn, Ihr sollt wohl hier die Törinnen und die Narren suchen?! Nicht mehr ein vorgeschobener Engel oder Klausner sprechen diese Worte, Walther tritt mit seiner eignen Person für sie ein. Und voll bitterer Wut höhnt er: „Ahî wie kristenlîche nû der bâbest lachet", daß er wieder Unfrieden in Deutschland gesät hat, von deutschem Gelde schlemmt, während die deutschen ... fasten müssen. So grob war hier Walthers Ausdruck, daß ihn spätere Abschreiber nicht zu wiederholen wagten. Kaiser Otto allerdings, für dessen Sache Walther kämpft, will sich die Hilfe nichts kosten lassen; er ist geizig. Leider ist er nicht so freigebig wie er lang ist, meint Walther etwas bitter, und so ist er doch wohl nicht der richtige Herrscher. In demselben Gedicht, in dem Walther „Herrn" Otto aufsagt („Ich wolt hêrn Otten"), wendet er sich lobpreisend dem neuen „König" Friedrich II. zu, der nach Deutschland gekommen ist, das Erbe seiner staufischen Väter anzutreten. Immer dringlicher wird ja für Walther die Sorge um ein festes Heim, denn der schon in den Vierzigen Stehende ist in den kurzlebigen Zeiten des Mittelalters ein alter Mann. Unverhüllt bittet er den neuen Herrscher um ein Lehen („Von Rôme vogt"); 1220 erhält er es in Gestalt eines kleinen Gutes in der Nähe von Würzburg. „Ich hân mîn lêhen, al die werlt, ich hân mîn lêhen", so jubelt er außer sich vor Freude. Nun braucht er sich nicht mehr im Hornung die Zehen erfrieren zu lassen, nun wenden sich die Leute nicht mehr wie vor einem Schreckgespenst von dem armen Schlucker ab.

In allen diesen politischen Gedichten verwendet Walther die alte Spielmannsform des Spruches. Aber nicht Moralisches und Geistliches füllt er in diese Form, nicht das Persönliche ist mehr überwiegend, sondern politische, soziale und kirchliche Fragen bringt er in seinen Sprüchen zu prägnanter Erörterung. So vereinigt Walther in seiner Kunst die beiden bisher nebeneinander hergehenden Richtungen der Spruchpoesie und der reinen Lyrik.

Walther hat noch ungefähr zehn Jahre gelebt und auch in dieser letzten Periode noch viel geschaffen. Aber nicht mehr „voll Scheltens" ist sein Lied, wo ihn Ruhe und Behaglichkeit umgeben; Friede und Weisheit kehren bei ihm ein. Über alle Parteikämpfe erhebt er sich in weisheitsvollen Sprüchen, Selbstbeherrschung erscheint dem früher so Unbesonnenen als Ideal seines Alters. „Wer sleht den lewen, wer sleht den risen?" so fragt er und antwortet: „daz tuot jener, der sich selber twinget". Und vom Minnedienst und Herrendienst wendet er sich dem Dienste Gottes zu. Er dichtet Kreuzzugslieder für den Zug Friedrichs II.; vielleicht war er auch selbst mit im Heiligen Lande. Jedenfalls stellt er sich in seinem vermutlich letzten Gedicht als einen in die Welt Zurückkehrenden dar: „Owê war sint verswunden alliu mîniu jâr!"

so klagt der dem Tode Nahe. Das Leben war wie ein Traum, aus dem erwachend er alles freudlos und trübe findet. Alles ist ihm fremd geworden, nirgends sieht er noch frohe Menschen. Aber wie töricht, auf dieser Erde die Freuden zu suchen, die nur im Jenseits zu finden sind! Dieser Gedanke erhebt den am Ende des Lebens Stehenden — „und niemer mêre ouwê!"

„Hêr Walther von der Vogelweide
swer des vergaeʒe, der taet mir leide!"

Der brave Schulmeister Hugo von Trimberg, der noch mehr als zwei Menschenalter nach Walthers Tode diesen seinen Worten nach sich so leicht von jedem beleidigt fühlt, der Walthers vergäße, er hat für Mit- und Nachwelt gesprochen. Denn während Walther einerseits ganz ein Kind seiner Zeit ist, ist er anderseits dieser auch wieder weit voraus. Der Vorkämpfer Martin Luthers und Ulrichs von Hutten, der nach dem Urteil eines katholischen Literaten schon 1215 Tausende von Menschen betört hat, daß sie Gottes und des Papstes Gebot überhörten, der mit seinen volkstümlichen, leicht verständlichen, mit treffenden epigrammatischen Spitzen versehenen Sprüchen in der Tat fast zum Volksverführer geworden ist, er hat für den Augenblick und für die Zukunft gekämpft. Das Deutschtum zwar, das er wünschte, wie viele Jahrhunderte lag es noch in tiefem Schlummer, trotzdem sich Walther nicht wie Wolfram ein Gralskönigtum aufbaut, das niemand finden kann, sondern auf dem festen Boden der Möglichkeit bleibt. Führt ihn doch schon die Not ums tägliche Brot immer wieder ins wirkliche Leben zurück. Lebenswirklichkeit, Gegenständlichkeit, das sind überhaupt die Kennzeichen seiner Poesie. Walthers Ausdruck entbehrt nie der Anschauung, weil er nur dichtet, was er erlebt hat. Wenn er nachdenkt, so setzt er sich vor uns in entsprechender Stellung hin, der Opferstock wird ihm zum „Herrn Stock", auf den er zornig einredet; die Verworfenheit des Papstes zu kennzeichnen, läßt er diesen selbst reden. Abstrakte Begriffe werden zu Personen: Gewalt liegt auf der Straße wie ein Raubritter. Das Typische wird ihm zum lebendigen Augenblick: der Frühling zur Straße mit ballspielenden Mädchen. An Humor fehlt es dem Leidenschaftlichen keineswegs. Fragt man ihn, wie seine Geliebte heiße, so antwortet er in scherzhafter Anknüpfung an den Namen des alten Helden: wahrscheinlich Hildegunde, da er ja Walther heiße. Oder er vermacht sein Hab und Gut: sein Unglück den Neidern, seinen Kummer den Lügnern, seine Torheit denen, die mit Falschheit lieben, seinen Liebesschmerz den Frauen.

In der Form ist seine Lyrik vollendet. Seine Reime sind natürlich, auch kunstvoll, nie gekünstelt. Sein Rhythmus ist lebendig. Lustig und flott singt er ein Maienlied:

2/4
Mü - get ir schóu-wen wáz dem méi - en wún-ders íst be-schért

Oder er klagt im sentimentalen Dreivierteltakt:

Möhte ich ver - slâ - fen des win - ters zît!

So ist Herr Walther von der Vogelweide in jeder Beziehung ein Meister. Seine Dichtung bedeutet die Höhe mittelalterlicher lyrischer Dichtkunst, wie Wolframs „Parzival" den Gipfel der epischen Poesie darstellt. Von diesem Höhepunkt führt der Weg bergab, er ist steiler und führt schneller zur Tiefe, als die Blütezeit ritterlicher Dichtung vermuten ließ.

Schon Walther klagt selbst über den **Verfall von Kunst und Zucht**. Er denkt dabei besonders an einen jüngeren Zeitgenossen, Herrn **Neidhard von Reuenthal**, trotzdem dieser eigentlich nur das vollendet, was Walther in seiner Jugenddichtung angebahnt hat, nämlich den Minnesang auf bäurische Verhältnisse überträgt. Neidhards Kunst liegt auf engem Felde, er dichtet nur **Tanzlieder**, entweder für den Sommer oder für den Winter. Im Sommer findet der Reigen im Freien statt. Da wird alles von der Tanzlust gepackt. Die Dirne reißt der zeternden Mutter das Tanzgewand mit Gewalt aus den Händen, und oft genug ist selbst die alte Törin noch aufgelegt zu springen und zu singen. Nicht nur der frohe Sommer lockt die Mädchen übrigens ins Freie, sondern auch „der von Reuenthal", in den sich alle verliebt haben und der mit seinem edlen Anstand die tölpelhaften „Dörper" in den Schatten stellt. Aber im Winter beim Tanz in der Stube ist es anders. Da machen doch die Bauernjungen, die sich ungeschickt genug wie Ritter gebärden, merkwürdigerweise mehr Eindruck auf die Herzen der Dorfschönen als der arme Herr Neidhard. Und seine Winterlieder sind deshalb vollgefüllt mit Hohn und Spott auf die dummen Bauern, die dem adligen Herrn den Rang ablaufen. Neidhards Lieder erklingen alle in einem entzückenden Rhythmus. Und sie sind wirklich aus dem Leben gegriffen, denn es ist historisch bezeugt, daß Neidhard sich durch seine Verspottung bäurischen Wesens und durch sein Eindrängen in bäurische Kreise deren Haß in solchem Maße zuzog, daß sie ihn von Haus und Land vertrieben. Er rächte sich, indem er nunmehr seine Lieder als Schimpfgedichte an den Ritterhöfen vortrug, wo er dankbar lachende Hörer fand: ein erstes Anzeichen von dem hochmütigen Unverständnis des Adels und der üppigen Roheit des Bauerntums; Gegensätze, die allerdings erst Jahrhunderte später in den Bauernkriegen aufeinanderprallten.

Neben dieser höfischen Dorfpoesie - - denn Neidhard verwendet durchaus die Formen der höfischen Kunst — besteht der echte Minnesang fort, ja er zieht immer weitere Kreise, so daß selbst ein Fürst auf Rügen, auf altem slawischen Boden, seiner pflegt. Manch reizvolle neue Formen werden im 13. Jahrhundert noch dem alten Stoff erdacht, dieser selbst aber ist schon

zum Zerrbild geworden in dem Ritter **Ulrich von Lichtenstein**. Schon als Kind hat dieser einer Dame gedient und aus reiner Minne ihr Waschwasser ausgetrunken, als Mann aber und Familienvater zieht er wie Frau Venus verkleidet mit langen Zöpfen im Lande umher, um seiner Dame zu Ehren Turniere abzuhalten. Da ihr ein Fehler an seinem Munde nicht gefällt, läßt er ihn mit allen Mitteln mittelalterlicher Chirurgie operieren, und als sie erzürnt ist, daß er einen Finger im Turnier nicht wirklich verloren hat, wie sie gehört hätte, da hackt er ihn ohne weiteres ab und schickt ihn ihr mit einem Liebesgruß zu. Als Lohn wird er dann auch einmal, sich am Ziel seiner Wünsche wähnend, aus ihrem Fenster geworfen.

Kein Wunder, daß solche Harlekinaden schon bei den Zeitgenossen den gebührenden Spott fanden. Der später so sagenberühmt gewordene **Tanhuser**, ein österreichischer Vagant und höchst origineller Kopf, erzählt voll Hohn, wie ihn seine Dame aufgefordert habe, dem Monde seinen Schein zu nehmen, wie ein Star zu fliegen oder den Salamander aus dem Feuer zu holen. Ein anderer, ein Schweizer, namens **Steinmar**, wendet daher seine Minne lieber einer Bauernmagd zu, allerdings auch ohne Erfolg; denn das Paar Schuhe, mit dem er sein Werben unterstützen soll, kann der arme Schlucker nicht erstehen. Und er dichtet ein Tagelied, in dem Knecht und Magd vom Heu des Stalles aufgeschreckt werden durch den Ruf des Hirten, der das Vieh auf die Weide treibt.

Wer inmitten solcher Kunst es wagt, der edlen Minnedichtung zu dienen, wie es der wohlgestellte Züricher Bürger **Hadlaub** noch um 1300 in übrigens recht anmutigen Liedern tut, der erscheint uns doch etwas aus der Zeit fallend. Gottfried Keller hat ihn durch seine gleichnamige Novelle wieder der Vergessenheit entrissen.

Derselbe Verfall wie im Minnesang zeigt sich auch in der **Spruchdichtung**, wenngleich sich diese einer womöglich zunehmenden Beliebtheit erfreut. Vom Geiste Walthers von der Vogelweide hat doch höchstens einer seiner wenig jüngeren Zeitgenossen etwas erfaßt, ein Fahrender, der unter dem Namen **Freidank** mit dem Titel „**Bescheidenheit**", was soviel wie Lebensweisheit, Lebenskunst bedeutet, eine Spruchsammlung verfaßt hat. Freidank war mit Friedrich II. in Palästina, er ist also ein Gegner des Papstes. Er meint, Sankt Peter sei als Hirte der Christenheit eingesetzt, um die Schafe zu hüten, nicht um sie zu scheren, oder er findet, daß, wenn der Papst Sünde ohne Reue vergeben könne, er gesteinigt werden müsse, wenn auch nur ein einziger Sünder zur Hölle führe. Anderseits erkennt er auch wieder an, daß in Rom mancherlei Betrug geübt werde, an dem der Papst unschuldig sei. Seine lehrhaften Weisheitssprüche handeln von Gott und den Menschen, von der Seele und dem Tode, von Sünden und Tugenden, von Reichtum und Treue, von Weisen und Toren, von Freunden und Frauen — kurz, von allem, was Geist und Gemüt der Menschen beschäftigt. Was

aber Freidanks Sprüche wirklich wertvoll macht, das ist ihre Kürze, die sie zu Sprichwörtern werden läßt. „Hiute liep, morne leit, deist der werlde unstaetekeit" — selbst Walther könnte sich nicht bündiger ausdrücken. Einfach und anmutig meint Freidank dann: „Froelich armuot ist grôz richeit âne guot." Auch an Humor fehlt es ihm nicht: Hochmut, so spottet er, zwingt kleine Menschen dazu, auf den Zehen zu gehen; oder er bekennt, daß an ihm das ganze Jahr Sünden, Nägel und Haare wüchsen. Und seine Menschenkenntnis faßt er kurz zusammen: „Bî rede erkenne ich tôren, den esel bî den ôren."

Aber Kürze ist sonst nicht das Kennzeichen didaktischer Poesie, und dazu wird die Spruchdichtung mehr und mehr. Wer belehrt, wird gern breit in seinen Ausführungen. Und manche meinen, Lebensweisheit zu verkünden, wenn sie nur gesellschaftliche Formen und äußerliche Moral predigen. So schickt denn, auch noch zu Walthers Lebzeiten, ein Domherr zu Aquileja, **Thomasin von Zirklaere**, ein Lehrgedicht von fünfzehntausend Versen als „Welschen Gast" von Italien nach Deutschland und handelt darin von Treue, Ehre, Mäßigung, Freigebigkeit, Beständigkeit und vielen anderen nötigen Tugenden. Er belehrt die Frauen nicht nur, daß sie sanft sein sollen, sie dürfen auch nur kleine Schritte machen, sich nicht umsehen auf der Straße und, solange sie unverheiratet sind, nur reden, wenn sie gefragt werden. Der Mann aber soll nicht auf dem Pferde sitzen und seine Dame neben sich hergehen lassen, nicht bei Tisch das Brot vor dem ersten Gang essen, nicht mit vollem Munde und auch nicht so viel mit den Händen reden. Er soll sich Vorbilder aus Leben und Dichtung wählen, also Alexander, Karl den Großen, Parzival oder Tristan.

In der höfischen Epik endlich fällt wie in der höfischen Lyrik zunächst die Massenhaftigkeit des dichterischen Schaffens ins Auge. Gottfried hatte ein, Wolfram zwei Werke unvollendet hinterlassen, darauf stürzen sich zunächst die Nachfahren, und es bilden sich zwei Gruppen von Epikern, von denen die einen von Gottfried die überkünstliche Manier, die anderen von Wolfram die Schwerverständlichkeit erlernen. Am „Tristan" versuchen sich zwei Fortsetzer, zum „Willehalm" wird nicht nur ein Schluß, sondern auch eine Vorgeschichte gedichtet. Aus dem Titurelfragment wird ein Werk von fünfzigtausend Versen. Wenn Wolfram am Ende seines „Parzival" das Geschick Lohengrins, des Sohnes Parzivals, kurz andeutet, so entsteht daraus eine eigene umfangreiche Dichtung, die um den Kern der genugsam bekannten Lohengrinsage noch vielerlei anderes herumdichtet. Vernunft wird Unsinn! Bald genügt die Artussage nicht mehr, man greift wieder zu antiken Stoffen, und es entsteht ein „Trojanischer Krieg". Oder man beginnt die Bibel, besonders die apokryphen Schriften, umzudichten, oder man hält sich endlich an die Weltgeschichte selbst und dichtet Chroniken von Adam bis zur Gegenwart.

Redseligkeit und Endlosigkeit, das sind die unverkennbaren Merkmale

dieser Epigonendichtung, und es ist nicht zu verwundern, daß schon bei den Zeitgenossen der Wunsch nach einer kürzeren Lektüre lebendig wurde. Bürgerliche und Geistliche sind es, die diesem Wunsche Rechnung tragen und anspruchslose kurze Novellen dichten, in denen aber auch noch das höfische Leben den Grundton abgibt. **Konrad von Würzburg**, ein Bürgerlicher, hat sich in solchen kleineren Erzählungen ausgezeichnet. Er erneuert die alte Spielmannsanekdote vom Kaiser Otto, dem durch den nackt aus dem Bade springenden Verbannten das Leben gerettet wird, oder er dichtet die rührende Geschichte, genannt die „Herzmäre", wie einer vornehmen Dame ihr eifersüchtiger Gatte das Herz des erschlagenen Geliebten zu essen gibt, sie aber daraufhin nun keine andere Speise mehr zu sich nimmt und aus Hunger und Liebe stirbt.

Ein Fahrender, der Stricker genannt, erzählt die Streiche des **Pfaffen Amîs** in einem Zyklus von Novellen, die zum größten Teil später auf die Person Eulenspiegels übertragen wurden.

Ein anderer Fahrender, der Freudenleere, erneuert in der „**Wiener Meerfahrt**" einen antiken Schwank und erzählt höchst komisch, wie eine weinselige Herrengesellschaft den Beschluß faßt, eine Pilgerfahrt übers Meer zu unternehmen, sich mit wachsendem Genuß des Weines schon auf dem schwankenden Boden des Schiffes zu sein dünkt und endlich, das stürmische Meer zu besänftigen, einen der Fahrtgenossen dem tobenden Ozean zum Opfer bringt und ihn über Bord wirft, bei welchem Sturz aus dem Fenster der Bedauernswerte einige Glieder bricht.

Die wertvollste dieser Novellen ist aber der „Meier Helmbrecht" des Klosterbruders **Wernher der Gärtner**, der wahrscheinlich ein wahres Erlebnis zugrunde liegt. Mit dem Dünkel Neidhardscher Bauern will der junge Helmbrecht Ritter werden, aber er lernt sein edles Gewerbe bei einem Raubritter, und so wird er zum Straßenräuber, bis ihn die Strafe ereilt, das Gericht ihn blendet und die Bauern ihn am nächsten Baume aufknüpfen.

Ist die Literatur eines Volkes der Spiegel seiner Kultur, so sehen wir deutlich genug, daß des Rittertums letzte Stunde geschlagen hat. Die Geschichte liefert ja auch den Beweis: in den Schweizer Schlachten des 14. Jahrhunderts werden die eisernen Kolosse der Ritter in all ihrer Hilflosigkeit von den gelenkigen Schweizer Bauern wie das Vieh erschlagen. Und nicht nur die Rüstung ist es, die den Ritter schon zu dieser Zeit so völlig altertümlich erscheinen läßt; auch seine Lebensauffassung ist nicht mehr „zeitgemäß". In den Kreuzzügen hatte das Rittertum sein Gepräge erhalten, die Nachwirkungen der Kreuzzüge geben ihm den Tod. Denn den eigentlichen dauernden Vorteil aus diesen Orientfahrten hatten weder das Rittertum noch die Geistlichkeit gezogen, sondern den Städten mit ihren rasch angeknüpften Handelsbeziehungen war er zugefallen. Damit waren die Städte die mäch-

tigsten und kräftigsten Glieder des Deutschen Reiches geworden, und am Ausgang des Mittelalters ist es das Bürgertum, das den Ton in Kultur und Literatur angibt.

5. Das ausgehende Mittelalter und die bürgerliche Dichtung.

Das Mittelalter kennzeichnet, im Gegensatz zur Neuzeit, ein besonders ausgeprägter Zug zu gemeinschaftlichem und unpersönlichem Fühlen und Denken. Der einzelne wird von der Masse unterdrückt, er kann nicht aus seinen sozialen und geistigen Kreisen heraus, ja er macht nicht einmal den Versuch dazu. Besonders bei bestimmten Strömungen, so in den Kreuzzügen, oder in bestimmten Gesellschaftsklassen, wie im Rittertum, herrschen im Mittelalter Gemeinschaftsgefühle und eine damit verbundene Beschränkung individueller Lebensführung, wie sie die Neuzeit kaum erfahren hat. Selbst so überragende Gestalten wie im politischen Leben Heinrich IV. oder im geistigen Walther von der Vogelweide sind in starkem Maße Kinder ihrer Zeit; jener geht nach Kanossa, dieser fordert zum Kreuzzug auf. Höchstens bei Männern wie Friedrich II. oder Wolfram scheinen die individuellen Züge die korporativen zu überwinden, die Persönlichkeit sich über die Masse zu erheben. Eine Gestalt wie Luther, der sich gegen bestehende Ordnungen und Gesetze mit Erfolg auflehnt auf Grund einer persönlich anderen Überzeugung, zeigt die Beendigung des Mittelalters an. Und das um so augenscheinlicher, als gerade im ausgehenden Mittelalter die Neigung zu gemeinschaftlichem Streben, Denken und Fühlen ganz besonders auffallend ist, eine Folge davon, daß in diesen Zeiten Geist und Kultur des Landes durch die überragende soziale und staatliche Stellung des Bürgertums bestimmt wird

Der Bürger des 14. und 15. Jahrhunderts aber ist wesentlich eine typische Erscheinung ohne erkennbares Sonderleben. Diese Tatsache ist auch sehr leicht erklärlich, wenn man bedenkt, daß der Bürger, der Ackerbau und Viehzucht nur zum häuslichen Bedarf treibt, als Kaufmann wie als Handwerker – und das sind die das städtische Leben bestimmenden Berufe – in höchstem Maße auf seine Mitbürger angewiesen ist. Nicht nur bedarf er ihrer zum gemeinsamen Schutze gegen äußere Feinde; er geht auch ohne ihre Hilfe materiell zugrunde; er muß Rücksicht nehmen auf anderer Geschmack und Kaufkraft, er muß sich anpassen, sich in die Menge einfügen. Die Freizügigkeit, die der Geistliche wie der Ritter genießen, ist dem Bürger fremd. Von der Wanderschaft der Jünglingsjahre kehrt er zurück in das von den Vorfahren bereitete Nest. Innerhalb derselben Stadtmauern spielt sich sein Geschick ebenso ab, wie das seiner Ahnen verlaufen ist und das seiner Nachkommen verlaufen wird; seine Stadt ist sein Vaterland. Die Kaufmannsgilden und die Handwerkerzünfte sind der äußerliche Ausdruck des städtischen Genossenschaftslebens. Jeder Bäckermeister gehört der Bäckerzunft an; in ihr

findet er im Leben seinen gesellschaftlichen Verkehr, sie folgt geschlossen seiner Leiche im Trauerzuge. Die Genossenschaft hält auch die Konkurrenz in erträglichen Schranken, und so belebt der aufregende Kampf ums Dasein höchstens die Existenz des Großkaufmanns, dessen Werte sich in fernen Ländern oder auf unsicherem Meere befinden.

Daher zeigt denn die Lebensauffassung des Bürgers leicht eine gewisse Eintönigkeit und Schwunglosigkeit, und nur wo die Bürgerschaft als geschlossene Masse auftritt, leistet sie Bewundernswertes. Da baut sie gewaltige Münster auf oder schafft vortreffliche soziale Einrichtungen, wie Krankenpflege und allgemeine Wehrpflicht. Aber das sind Vorzüge korporativen Geistes, die auf geistigem, besonders aber auf dichterischem Gebiet nicht zur Geltung kommen konnten. Dichtung, auch die sogenannte Volksdichtung, ist immer das Werk des einzelnen, nie das der Masse; und je mehr der einzelne seine Individualität im Geist der Masse verliert, desto unbedeutender wird das Erzeugnis seiner dichterischen Kraft, die ja gerade das persönliche Erlebnis, das Einzigartige seines Wesens zum Ausdruck bringen soll.

Wenn man das ausgehende Mittelalter als die Zeit der bürgerlichen Dichtung bezeichnet, so soll das nicht heißen, daß diese sich etwa nur auf die angegebene Zeit beschränkt. Anderseits fehlt es natürlich auch im 14. und 15. Jahrhundert nicht an Dichtern, die außerhalb des städtischen Lebens stehen. Wenn aber noch im 15. Jahrhundert der Ritter Oswald von Wolkenstein in allen Sätteln mittelhochdeutscher lyrischer Poesie gerecht ist und ein Leben führt wie der kühnste Abenteurer der Kreuzzugszeiten, so mutet er uns doch wie ein Überrest vergangener Zeiten an. Und nicht anders steht es um Kaiser Maximilian, den „letzten Ritter" und zugleich – welch eigentlicher Widerspruch! — den „Vater der Landsknechte", wenn er um 1500 seine Lebensschicksale in höfisch anmutendem Epos, dem „Teuerdank", besingt und die alten Versepen in dem unschätzbaren Ambraser Heldenbuch sammeln läßt. Lebendiger heben sich von der Masse der Bürgerschaft die Geistlichen ab, die aber, sofern sie die gelehrten Berufe in den Städten ausfüllen, auch meist das geistliche Gewand gegen das bürgerliche eingetauscht haben. Die Spielleute endlich, deren Leben allerdings meist außerhalb der Städte verläuft, singen und dichten zwar wie in alter Zeit, aber ohne daß ihre Lieder aufgezeichnet würden, denn die Zeit des Volksepos, in der die öffentliche Wertschätzung ihren Werken solche ehrenvolle Behandlung widerfahren ließ, ist längst vorbei. Und nur weniges von dem, was sie oder die Landsknechte und Handwerksburschen, die bei ihnen in die Lehre gegangen sind, gesungen haben, ist im Gedächtnis des Volkes zu späterer Aufzeichnung erhalten geblieben.

Was uns das Schrifttum aus deutscher Dichtung des ausgehenden Mittelalters überliefert hat, ist also ganz überwiegend innerhalb der Stadtmauern entstanden und damit aus dem Geist der Masse erwachsen.

Die Dichtung des ausgehenden Mittelalters spinnt natürlich manche Fäden früherer Zeiten fort. Das gilt insbesondere von der Lyrik, die an die Blütezeit mittelalterlicher Poesie anknüpft. Bei ihr, der allerpersönlichsten Gattung der Dichtkunst, zeigt sich nun deutlich der Geist der Zeit. Die Lyrik wird zum ausgesprochenen Produkt der Masse und somit künstlerisch wertlos. Schon um 1300 soll ein Minnesänger, Heinrich Frauenlob, in Mainz eine Sängerschule begründet haben, in der jeder die rechten Formen des Minnesanges lernen konnte. Sehr bald fühlten sich die Sänger mit dieser Ausbildung hoch erhaben über die vagierenden Spielleute und nennen sich Meister in der Sangeskunst, Meistersinger. Sie führen ihre Kunst auf zwölf Meister früherer Zeit zurück, zu denen sie anspruchsvoll genug auch Walther und Wolfram rechnen. Diese Meistersingerei findet dann besonderen Anklang in den Städten, und hier sind es vom 15. Jahrhundert ab die Handwerksmeister, die sich zu Meistersingern ausbilden. Jeden Sonntag kommen sie in der Kirche zusammen und halten vor Eintritt bezahlenden Hörern ein Wettsingen ab. Ihre Stoffe wählen sie meist aus der Theologie und verarbeiten sie nach den Regeln der „Tabulatur". Mehrere „Merker" passen auf jeden Fehler auf, der sich auf Form oder Inhalt bezieht. Wer am wenigsten Fehler gemacht hat, wird preisgekrönt. Vor allem kommt es aber auch darauf an, daß man neue „Weisen" findet, und als eine Art Musterschutz bekommt jede Weise einen Namen. Daß es dabei nicht ohne unfreiwillige Komik abgeht, zeigen Benennungen wie „kurze Affenweis", „abgeschiedene Vielfraßweis", „gesprengte Negeleinweis", „traurige Semmelweis".

Die Erzeugnisse dieser Meistersinger sind, künstlerisch betrachtet, unbeschreiblich jämmerlich. Die Reime sind alltäglich oder gekünstelt oder unrein. Der Rhythmus spottet jeder natürlichen Betonung der Worte. Und doch ist es wieder rührend zu sehen, wie Gevatter Schneider und Handschuhmacher nach Feierabend Verse schmieden im Schweiße ihres Angesichts und sich Sonntags als Träger von Kunst und Kultur dünken. Diese Leute haben doch wenigstens ein gewisses Lebensideal, und wie sehr den biederen Meistern ihre „Kunst" zum Bedürfnis geworden ist, das zeigt sich deutlich darin, daß in Ulm noch bis zum Jahre 1839 der Meistergesang gepflegt wurde.

Während der Minnesang zum Meistersang geworden ist, klangen aber auch in der Tiefe des Volkes Töne wahrer Empfindung im Geiste Walthers und Neidhards fort, die an der Wende der Neuzeit Widerspruch erheben gegen die zunehmende Verknöcherung und Einseitigkeit der städtischen Reimschmiedereien und gelegentlich auch aufgezeichnet werden. Man hat diese Gedichte **Volkslieder** genannt, in der Meinung, daß das „Volk" bei gemeinsamen Zusammenkünften in der Schenkstube oder unter der Dorflinde solche Lieder gemeinsam verfaßt habe. Aber so ansprechend diese Vermutung ist, so irrig ist sie auch; denn es ist ein merkwürdiger Zufall, daß gerade diese

Volkslieder, die sich in ihrer Bezeichnung als ein Erzeugnis der Masse ausgeben, die individuellsten Schöpfungen des ausgehenden Mittelalters sind. Schon das „Ich", mit dem sie so oft beginnen, weist auf einen einzelnen Dichter als Verfasser hin, und am Schlusse nennt er sich oft genug: dies Lied hat ein Reiter gesungen, das hat ein Schreiber gemacht, oder ein Landsknecht, ein Student, ein Mönch.

Mit dem Augenblick aber, wo der Dichter sein Lied vorgesungen hat, verliert er das Besitzrecht daran, es wird zum Gemeingut; denn es spricht nur das aus, was jeder verstehen, jeder fühlen kann. Was im Dichter aus Freude über den Sieg in der Schlacht oder aus Schmerz über den Tod der Geliebten mit der Melodie erwachsen ist, das wird von seinen Hörern aufgenommen, nachgesungen und rücksichtslos bearbeitet. Zunächst werden Strophen hinzugedichtet, um größere Klarheit zu erzielen oder aus reiner Freude am Stoff. Ein andermal werden dagegen Strophen ausgelassen, denn das Volk liebt es auch wieder, sprunghaft zu denken, mancherlei in geheimnisvolles Dunkel zu hüllen. Es kommt auch vor, daß zwei Lieder, deren Inhalte sich zufällig ergänzen, zusammengefügt werden. Altertümlich klingende Ausdrücke werden im Laufe langer Zeiten durch neuere ersetzt, wobei es nicht ohne Mißverständnisse abgeht. Fast nie aber behält das Lied eine bestimmte Gestalt längere Zeit, immerfort wird daran gefeilt, wird es umgedichtet. Nur die Melodie bleibt meist über die Jahrhunderte die gleiche und kennzeichnet sich dadurch als das Herz des Volksliedes, als sein unerläßlichster Bestandteil. Oft genug sind so im Laufe der Jahrhunderte zu der Melodie, die im Ohre klang, und zu ein paar Worten, die im Gedächtnis geblieben waren, neue Strophen hinzugedichtet worden, bei denen man froh war, wenn sie, auch ohne Zusammenhang mit den vorhandenen Strophen, nur in den Rhythmus des Liedes paßten. So ist das Lied des einzelnen durch die Tätigkeit des „Volkes", nicht immer zu seinem Besten, zum Volksliede geworden.

Der Hang zum Geheimnisvollen einerseits und das Streben nach Klarheit anderseits sind vielleicht die auffallendsten Merkmale des Volksliedes. Da heißt es in einem der bekanntesten:

> Dort hoch auf jenem Berge,
> da geht ein Mühlenrad,
> das mahlet nichts denn Liebe
> die Nacht bis an den Tag.

Ganz klar und anschaulich stellt der Sänger die Örtlichkeit vor uns hin. Durch das „dort" weist er gewissermaßen mit der Hand auf die Mühle hin, die wir auf dem Berge erblicken sollen. Dann eine etwas geheimnisvolle Andeutung des Liebesglückes, das er dort genossen hat. Und nun heißt es in der zweiten Strophe:

Die Mühle ist zerbrochen,
die Liebe hat ein End',
so gesegen dich Gott, mein feines Lieb!
jetzt fahr' ich ins Elend.

Mit einem Sprung setzt sich der Dichter über die Zeit hinweg. Warum die Mühle zerbrochen ist, warum die Liebe ein End' hat, und ob der Sänger deswegen in die Fremde fährt — denn das soll „Elend" nach altem Sprachgebrauch hier heißen — darauf erhalten wir keine Antwort. Wir haben das Gefühl, als habe der Dichter das Lied eigentlich nur für sich gemacht und deshalb auf die Erzählung der näheren Umstände seines Erlebnisses verzichtet, als habe er nur die Stimmungen des Liebesglückes und des Abschieds ausdrücken wollen. Daß wir diese Stimmungen ihm nachempfinden, ohne uns doch Rechenschaft über ihren Grund abgeben zu können, darin liegt der eigenartige Zauber dieses wie der meisten Volkslieder. Ob dabei das Lied in der Gestalt, in der es auf uns wirkt, das Werk des ursprünglichen Dichters ist oder schon das des „Volkes", das ist nicht zu bestimmen. Und so kann man denn diese ursprünglich von einzelnen gesungenen Lieder doch als Volkslieder bezeichnen, weil die umgestaltende Tätigkeit unzähliger Umdichter nicht mehr auszuscheiden ist.

Die Liebe mit ihrer Treue und Untreue, ihrem Glück und ihrem Schmerz und ihrer Sehnsucht ist wie von alters her das Hauptgebiet auch dieser Lyrik. Mit ihr bleibt eng verbunden die Freude an Frühling und Maienzeit. Die enge Gemeinschaft des Menschen mit der Natur, vor allem der zarten und lieblichen, des von Vogelstimmen erklingenden Waldes oder der mit Blumen besäten Wiese erklingt aus dieser Art von Liedern. Die im Wechsel des Lebens Zerzausten aber finden auch im Volkslied ihren Trost beim Fasse:

Den liebsten Buhlen, den ich han,
der liegt beim Wirt im Keller,
er hat ein hölzern Röcklein an
und heißt der Muskateller,

so singen wieder die alten Schlemmer, die sich vorgenommen haben, wie der Erzpoet in der Kneipe zu sterben.

Das Volkslied begründet aber auch eine ganz neue Dichtungsart: die Ballade, die zum Unterschied von der modernen Ballade gesungen wird und deswegen immer in gleiche Strophen gegliedert ist. Der Inhalt ist episch, erhält aber durch die Melodie, durch Neigung zu Kehrreimen und gefühlsmäßigen Ausrufen meist einen lyrischen Beiklang. Die Ballade bemächtigt sich zunächst der alten Heldensage. Wieder einmal erscheinen Hildebrand und Hadubrand. Aber im 15. Jahrhundert ist man nicht mehr so aufs Totschlagen aus. Nachdem die beiden Recken wacker gekämpft haben, nimmt der junge Held Vernunft an, und voller Glück ziehen Vater und Sohn nach

Hause zu Mutter Ute. Daneben erfindet man neue Sagen. Da von dem Tanhuser üppige Liebeslieder und zerknirschte Bußklagen bekannt waren, so meint man, er habe jene wohl am Hofe der Frau Venus gesungen und diese später aus Reue über sein sündhaftes Leben, und man macht aus seinen vermeintlichen Schicksalen eine Ballade. Die gelehrten Elemente des fahrenden Standes bringen antike Stoffe ins Volkslied: Hero und Leander erscheinen als die beiden Königskinder, die einander so lieb hatten und nicht zueinander kommen konnten; das Wasser war viel zu tief. Und endlich liefert auch die Gegenwart selbst die dankbarsten Stoffe, seien es nun die Schlachten von Sempach oder Pavia, oder die Gefangennahme des Seeräubers Klaus Störtebecker, oder die Hinrichtung des Raubritters Eppele von Geilingen.

Eine dritte Gruppe von Volksliedern endlich bilden die geistlichen Lieder. „Christ ist erstanden", so singt man zu Ostern, „Es ist ein Reis entsprungen" zu Weihnachten. Aus dieser Volkspoesie erwächst zum besten Teil das Kirchenlied der folgenden Jahrhunderte.

Das Volkslied ist zweifellos die dichterisch wertvollste Schöpfung des ausgehenden Mittelalters, und die ist es, weil es trotz seiner Benennung ein individuelles Erzeugnis des Gemütes ist. Erst weil es so einfache Stimmungen und Erlebnisse wiedergibt, wie sie jedermann einmal empfunden oder gehabt hat, wird es so beliebt, daß die Masse es aufnimmt und es nun allerdings oft so „zersingt", daß von dem persönlichen Gepräge nicht viel übrigbleibt. So sehen wir denn, wie selbst die subjektivste Äußerung der Dichtkunst, das lyrische Gedicht, im Meistergesang wie im Volkslied, zur Unterhaltung der Masse dienen muß. Wieviel mehr wird das nun mit der objektivsten aller Dichtungsarten der Fall sein, die überhaupt keine Bedeutung erlangen konnte, ehe sich nicht die Masse des Volkes ihrer annahm: mit dem Drama!

Die Anfänge des deutschen **Dramas** lagen nicht in den Dialogen der Nonne Hrotsuith, es knüpfte also auch nicht an das antike Drama an. Vielmehr erwuchs es, allerdings auch schon zu Lebzeiten jener Frau, im 10. Jahrhundert aus dem klösterlichen Gottesdienst. Hier entstand nämlich der Gebrauch, besonders an den hohen Festen die Liturgie durch zwei geistliche Chöre, die im Wechselgesang einander fragten und antworteten, zu unterbrechen. Den Inhalt dieses Wechselgesangs bildeten natürlich die Ereignisse des gerade gefeierten Festes, also die Auferstehung oder die Geburt Christi. Um nun dem Volke, das die lateinischen Worte nicht verstand, das Gesungene deutlicher zu machen, stellten die Geistlichen des Klosters die erwähnten Ereignisse aus dem Leben Christi zugleich in einer Art von lebenden Bildern dar, bei denen sie sich denn auch in Engel oder in die heiligen Frauen verkleideten. Aus der Vereinigung dieser lebenden Bilder und der von ihren Darstellern gesprochenen, meist der heiligen Schrift entnomme-

nen Textesworte entstanden dramatische Szenen. Mit der Zeit wurde die Darstellung in Kostümen und Dekorationen immer üppiger, das Gottesdienstliche erstickte im Theatralischen. Die Zahl der dargestellten Szenen wurde erweitert, zugleich auch die Anzahl der Darsteller, und der Platz vor dem Altar reichte bald nicht mehr aus, ebensowenig wie der Raum für das immer zahlreicher erscheinende Publikum. Und so wanderte das Theater aus der Kirche vor die Kirchentür, und endlich ist das geistliche Theater um das Jahr 1300 auf dem größten verfügbaren Platze angekommen, auf dem Marktplatz. Damit übernimmt Stadt und Bürgertum die Rolle von Kirche und Geistlichkeit.

Unabhängig von dem geistlichen Drama war in der Stadt bereits eine Art weltliches Drama im Keime entstanden. Die Ausgelassenheit, mit der sich vor Beginn der langen Fastenzeit die Bürger ihres Lebens erfreuten, führte zur Veranstaltung von kostümierten Festzügen, in denen allerlei Berufsstände Revue passieren mußten. Alles wird dabei ins Lächerliche gezogen, und so läßt man besonders solche Gestalten auftreten, über deren Torheiten sich der Bürger erhaben fühlt und über die er innerhalb der Mauern ungestraft Hohn und Spott ausgießen konnte, die Ritter und die Bauern. Aber auch der Teufel, vor dem im Mittelalter überhaupt kein Mensch Angst hat, wird karikiert. Der Witz wird dadurch erhöht, daß der als Bauer verkleidete Städter sich nicht nur durch Tracht und Gebärden, sondern auch durch Worte lächerlich machen muß, indem er beispielsweise mit seinen eingebildeten Vorzügen prahlt. Mit der Zeit erwächst daraus Rede und Gegenrede. Das Hauptmerkmal dieser Fastnachtsspiele ist eine unglaubliche Roheit der Gefühle und Unflätigkeit des Ausdrucks, mit denen es auf den Geschmack der niederen Massen abgesehen ist. Dieses „weltliche Drama", vollgefüllt außerdem mit zeitgemäßen Anspielungen und überreich aufgeputzt mit Ausstattung und Kostümen, bleibt nun jahrhundertelang neben dem städtisch gewordenen geistlichen bestehen, dieses aber lernt von ihm mancherlei in der Technik, übernimmt auch daraus besonders die komischen Bestandteile seines Spieles.

Das Theater auf dem Marktplatz spielt ebenfalls vor allem an den geistlichen Festen. Am beliebtesten wird das Passionsspiel. Mitspieler sind in den ehrbareren Rollen die Bürger der Stadt, in den possenhaften Studenten und Spielleute. Die Dekorationen bilden die Häuser am Platz, die zugleich die Logenplätze enthalten. Im Hintergrunde des Festspielraums stellt irgendein Balkon oder Erker den Himmel dar, auf der gegenüberliegenden Seite ist die Hölle durch eine Tonne kenntlich gemacht, an den beiden anderen Seiten liegen die Häuser der Hohenpriester, des Pilatus und des Herodes. Die Sprache des Spieles ist deutsch geworden. Ein Spielleiter bringt an Hand einer „Dirigierrolle", die eine Skizze des Bühnenplatzes, eine Liste der mitspielenden Personen und deren verschiedene Aufstellungen und den mehr

oder minder festgelegten Text enthält, Ordnung in den Wirrwarr des „Monstreschauspiels". Denn nun, wo weder der beschränkte Platz noch die Heiligkeit des kirchlichen Raumes noch die kleine zur Verfügung stehende Darstellerzahl noch die unbekannte Sprache irgendwelche Schranken auferlegt, da wächst das Passionsspiel in der Tat zu einer Riesenaktion aus. An dreihundert Mitwirkende werden manchmal gezählt, und vier Tage dauert zuweilen das Spiel. Das ist natürlich nur möglich, indem sein eigentlicher Inhalt durch eine Unzahl von Einschiebungen und Improvisationen erweitert wird. Von diesen sind am auffallendsten in dem heiligen Spiel die komischen Elemente, die teilweise sogar schon vorhanden waren, bevor es die Kirche verließ, jetzt aber der Lachlust der Menge im weitesten Maße entgegenkommen. Komisch sind die Teufel in ihren Masken und Gebärden, komisch auch die Soldaten am Grabe Christi, die gewaltig mit ihrem Heldentum und ihrer Wachsamkeit prahlen und dann doch einschlafen, so daß sie nichts von der Auferstehung des Herrn gewahr werden. Zu komischen Wirkungen wird es ausgenutzt, wenn Joseph und Maria bei ihrem Einzug in Bethlehem Unterkunft suchen und nun von mürrischen und groben Wirten abgewiesen werden, bis sie im Stall ein Unterkommen finden. Wenn die Jünger Jesu zu seinem Grabe eilen, so wird daraus ein Wettlauf zwischen ihnen gemacht quer über den ganzen Marktplatz. Und zum Ahnherrn des Hanswursts wird der Knecht des Salbenkrämers, bei dem die Frauen ihre Salben kaufen zur Einbalsamierung des heiligen Leichnams.

Das städtisch gewordene Schauspiel ist auch hinsichtlich der Stoffkreise nicht mehr so beschränkt wie ehemals das kirchliche. Man dramatisiert Begebnisse aus der Biblischen Geschichte und gestaltet Epen und Legenden zum Drama um, indem man sie in Dialogform setzt. So stellt ein Drama das Geschick des Priesters Theophilus dar, der — ein mittelalterlicher Faust seine Seele dem Teufel verschreibt, um Reichtum und Ehren zu erwerben, oder das Geschick der Päpstin Jutta, die durch dasselbe Mittel zu ihrer sagenhaften Würde gelangt. Beide werden bei ihrem Ende durch die Bitten der Jungfrau Maria den Klauen der Teufel entrissen. Diese Bitten aber werden nicht erhört, als es sich um die Erlösung der fünf törichten Jungfrauen handelt; sie fahren zur Hölle, worüber sich der erlauchte Zuschauer Friedrich der Freidige 1321 zu Eisenach so erregte, daß er wenige Tage darauf einen Schlaganfall erlitt, der ihn nach drei Jahren zum Tode führte — ein Beweis für die gewaltige Wirkung, die die Schauspiele des Mittelalters auch in ihren ernsten Teilen auf die Zuschauer ausüben konnten.

Das geistliche Schauspiel des ausgehenden Mittelalters ist das charakteristischste Dichtwerk dieser Epoche. Massenhaftigkeit der stofflichen Ausdehnung, der Mitwirkenden und des Publikums sind die Grundlagen und das Kennzeichen dieser Kunst. Demzufolge ist der dichterische Wert gering. Der Aufbau der Handlung zeigt keine andere Entwicklung und Steigerung,

als sie die stoffliche Vorlage schon in sich trägt. Die Personen der Schauspiele sind Typen ohne Charakterentwicklung oder individuelles Gepräge. Und wenn diese Schauspiele in ernster wie in komischer Wirkung so ungeheuer stark sind, so liegt das einerseits ebenfalls am Stoff, anderseits an dem Tiefstand des Geschmacks, wie er der Masse in künstlerischen Dingen allezeit eigen ist. Auch ist dieses Drama des Mittelalters nicht zu einem Fortleben über die Jahrhunderte hin geeignet gewesen, denn sogar das noch heute in Oberammergau alle zehn Jahre wiederholte Passionsspiel ist wesentlich von dem mittelalterlichen verschieden. Mit der Beteiligung und dem Geschmack der Massen rechnet dieses Drama, und so wie der Bau der Münster plötzlich abbricht, wenn das Interesse der Massen ihm aus finanziellen oder religiösen Gründen entzogen wird, so auch die Entwicklung dieser dramatischen Richtung. Das Drama der Neuzeit kann wohl einiges vom Passionsspiel übernehmen, im großen und ganzen muß es, wie sich zeigen wird, auf ganz neuen Grundlagen erwachsen.

Individueller als Meistersang und Passionsspiel ist im ausgehenden Mittelalter die Spruchdichtung, die nunmehr ganz lehrhaft und schließlich satirisch wird. Und wenn auch sie in diesen Jahrhunderten keine künstlerischen Werte geschaffen hat — Dichtkunst und Lehrhaftigkeit sind Gegensätze — so zeigen ihre Erzeugnisse doch wenigstens ein interessantes persönliches Gepräge.

So weiß der Berner **Ulrich Boner** um die Mitte des 14. Jahrhunderts seine Lehren in seinem „Edelstein" recht annehmbar anzubringen, wenn er uns hundert Fabeln erzählt und an jede eine kurze Moral anknüpft; beispielsweise an die bekannte Fabel vom Fuchs, der dem Raben mit Schmeicheln den Käse entlockt, die Lehre, daß man Schmeichlern nicht trauen soll. Und geradezu zu einer Art Weltanschauung kommt der Baseler Jurist **Sebastian Brant**, der uns in seinem 1494 erschienenen „Narrenschiff" eine ganze Ladung von Narren vorführt. Narren sind, die mit unnützen Büchern sich abgeben und Kinder nicht zu erziehen wissen, Narren sind, die der Kleiderpracht und Genußsucht frönen, Narren sind, die Habsucht und Neid hegen, Narren sind, die Buhlschaft treiben oder die heilige Schrift verachten — insgemein ist die Welt voller Narren. Jeder einzelne von ihnen ist uns in seinem Buch im Bilde vorgeführt. Da zeigt uns einer der damals immer beliebter werdenden Holzschnitte einen Narren, der die Augen verbunden hat, während an einem Tische, auf dem Würfel und Karten liegen, zwei Kinder mit Messern aufeinander stechen; und Brant fügt ein Gedicht hinzu, in dem er die falsche Kindererziehung geißelt. Oder es zeigt ein anderer Holzschnitt einen Gelehrten mit Schlafmütze, Brille und Narrenkappe, der vor seinem Pulte sitzend die Fliegen mit einem Wedel von seinem aufgeschlagenen Buche verjagt: der Büchernarr, der alle Bücher besitzen will und keins versteht. — Die

dichterische Begabung Brants ist gering. Seine vierhebigen Reimpaare klingen durchaus prosaisch, und von dem, was wir unter Poesie verstehen, zeigt sich keine Spur. Aber geistesgeschichtlich ist das „Narrenschiff" interessant und bedeutend, zeigt es uns doch in seiner bissigen Satire den Geist der Zeit, wie er gegen die immer unhaltbarer werdenden Zustände in Moral und Gesellschaft, in Staat und Kirche eifert. Die Reformation steht ja auch schon vor der Tür.

Das dichterische Erbteil, das das Mittelalter der Neuzeit übermacht hat, ist außerordentlich gering, denn außer dem Fastnachtsspiel überlebt nur das Volkslied die Wende der Neuzeit. Aber die Fäden, die die deutsche Dichtung beider Zeitalter miteinander verbinden, liegen überhaupt nicht auf dem Gebiet der gebundenen Rede, sondern auf dem der Prosa. Der Versuch, bei dichterischem Ausdruck auf die gebundene Rede zu verzichten, ist allerdings im letzten Jahrhundert des Mittelalters noch so in den ersten Anfängen, daß man von eigentlicher Prosadichtung besser erst in der Neuzeit redet. Aber predigend oder geschichtschreibend wird die deutsche Prosa schon im Mittelalter so veredelt und damit über den Zustand der Verkehrssprache erhoben, daß sie in der beginnenden Neuzeit sofort für künstlerischen Gebrauch verwendet werden kann. Besonders die Volksprediger der neugegründeten Bettelorden, wie der Franziskaner Berthold von Regensburg im 13. Jahrhundert, sind Meister der deutschen Prosa in Gliederung und Ausdruck, in der Sinnigkeit der Darstellung und in dem Vermögen der Verschmelzung des täglichen Lebens mit übersinnlicher Betrachtung. Den wichtigsten Anteil an ihrer künstlerischen Ausbildung aber haben die deutschen Mystiker, an deren Spitze **Meister Eckhart** steht.

Die Mystik ist die Sehnsucht des Menschen, seine Seele mit Gott zu vereinigen, das Streben nach Verinnerlichung des Glaubens unter Abstreifung möglichst aller äußeren Formen. Sie lehrt, daß alle Dinge nur wahre Existenz haben, sofern sie in Gott sind. Das Streben aller Dinge, zu Gott als dem Ursprung zurückzukehren, wohnt auch dem wertvollsten unter allen geschaffenen Wesen, der menschlichen Seele, inne, und so strebt die Seele danach, das, was irdisch in ihr ist, absterben zu lassen, das Göttliche in ihr aber zu immer reinerer Erscheinung zu bringen. — Diese Richtung unterscheidet sich weit von der Religiosität der großen Masse, denn durch die Vermeidung alles Äußerlichen und die Auffassung der Religion als etwas rein Innerlichen wird diese zu einem geheimnisvollen Erlebnis persönlichster Art.

Das Geheimnisvolle, das Mystische, wie es Eckhart in dieser Glaubensauffassung ausspricht, fand Anhänger in weitesten Kreisen. Ausgebaut wird diese mystische Richtung vor allem von **Heinrich Seuse** und **Johann Tauler**, beide wie Eckhart Dominikaner und am Oberhein wirkend. Durch sie wird das Phantastische und Aszetische, das im Mystizismus liegt, noch vermehrt. Sie sind es aber auch, die in ihren Schriften der deutschen Sprache — denn

sie schreiben deutsch wie Meister Eckhart — Stil und Schwung verleihen. Zum ersten Male zeigt die deutsche Sprache, daß sie auch in der Prosa künstlerischer Gestaltung fähig ist. Da die Dominikaner Prediger und Seelsorger für ihre Ordensschwestern sind, so werden auch geistliche Frauen in diese Kreise hineingezogen, und es entstehen inhaltlich wie sprachlich wertvolle Briefwechsel zwischen den verschiedenen Gliedern der mystischen Richtung. Endlich wird auch das Laientum in die Bewegung gerissen, und ein wohlhabender Straßburger Bürger, Rulman Merswin, erfindet in seinem tief erregten Geiste die Phantasiegestalt eines mächtigen Menschen, der als „Gottesfreund aus dem Oberland" die kirchlichen Zustände durch seine weltliche und geistliche Macht bessern werde. An diesen erdachten Gottesfreund schreibt Rulman Briefe, die er mit den Antworten, die er erhält, seinem Kreise vorliest, so eine aus tiefer Religiosität entstehende literarische Fälschung begehend.

Gerade die Phantasiegestalt des Gottesfreundes zeigt klar, wie tief das Streben des Laientums nach einer Besserung kirchlicher Verhältnisse schon gedrungen ist. Der Mystizismus schlägt mit seiner Betonung des Persönlichen bereits den Weg ein, auf dem das Heil für die Zeit liegt; aber ihm fehlt zur durchgreifenden Wirkung das Mutvolle, Tatkräftige, das seiner stillen Innerlichkeit fernliegt. Eine Reform konnte erst erfolgen nach einem vollendeten Bruch mit dem Althergebrachten. Und diesen Bruch zu wagen, bedurfte es der Losreißung vom Geiste der Masse, des Mutes einer individuellen Lebensführung und Weltanschauung, wie er, wenn auch vielleicht nicht dem ganzen Mittelalter, so doch in überwiegendem Maße den letzten Jahrhunderten gefehlt hat. Individuell zu sein, Persönlichkeit zu zeigen, im edelsten Sinne Mensch zu sein, das zu lehren versucht erst der Humanismus.

6. Humanismus und Reformation.

Wie die Dichtung des ausgehenden Mittelalters, so ist auch der Humanismus ein Erzeugnis städtischer Kultur, freilich nicht der deutscher, sondern italienischer Städte. In diesen nämlich, die zwischen Orient und Okzident vermitteln, in denen daher die Bürger einen besonders weiten Gesichtskreis erhalten, bildet sich in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters auf ganz anderer Grundlage als im Altertum, aber in ähnlicher Gestaltung, eine Art städtischer Tyrannis heraus. Aus der Würde des Podestà, des Bürgermeisters, oder des Condottiere, des Heerführers der Stadt, erwachsen die bekannten Tyrannengeschlechter Italiens, wie die Este, die Medici und viele andere. In ständiger Gefahr, für ihre durch Rechtsbruch, Gewalt und Bestechung erlangte Herrscherstellung in offener Schlacht besiegt oder in heimlicher Verschwörung ermordet zu werden, suchen diese Tyrannen das Volk

äußerlich durch Glanz und Üppigkeit zu beruhigen, im Innern durch Grausamkeit und Verbrechen in Schranken zu halten. In diesem immerwährenden, bis aufs Messer geführten Kampfe des einzelnen gegen die Masse ersteht eine erstaunliche Fülle kraftvoller und geistig hochbegabter Menschen: Männer wie Cosimo de' Medici, Cesare Borgia, Julius II.; denn auch das Papsttum unterscheidet sich, dem Geiste der Zeit folgend, kaum von einer Art antiker Tyrannis. In diesen politischen Strömungen, in denen mit Anspannung aller Kräfte der einzelne sich über die Masse zu erheben strebt, erwächst eine neue Wertschätzung der Persönlichkeit; der Mensch ist nicht mehr in erster Linie ein Glied seines Standes, seines Gesellschaftskreises, sondern er ist zunächst er selbst. Und so hat man die geistige Bewegung, die an diese Erkenntnis anschließt und die danach strebt, den Menschen nun nicht zum Bürger oder zum Christen oder zum Philosophen, sondern zu einer möglichst allseitigen Entwicklung seines Menschentums zu bilden, mit dem Namen Humanismus bezeichnet, indem man dieses unübersetzbare Wort von humanus = menschlich ableitete.

Diese geistige Strömung aber erhält ihr kennzeichnendes Gepräge dadurch, daß sie die Wertschätzung individuellen Menschentums, aus der sie erwachsen ist, auf die ruhmreiche nationale Vorzeit ausdehnt, indem sie auch in der Vergangenheit nach den großen Persönlichkeiten und den davon untrennbaren großen Geschehnissen forscht. Nirgends war das leichter als in dem Lande, in dem diese Richtung gerade erwachsen war, in Italien; denn noch immer bildet hier Rom mit seinen Ruinen den Mittelpunkt, und in der Sprache erkennt man noch immer das Latein cäsarischer Zeiten. So stürzt man sich denn begeistert auf die lateinischen klassischen Schriftsteller, besonders auf die Historiker, aber auch auf die Dichter. Man plündert alte Bibliotheken und gründet neue, stiehlt aus jenen und kopiert für diese. Und nun wird der fast unerschöpfliche Vorrat der fast jahrhundertelang bestäubten Folianten noch um unermeßliche Schätze vermehrt durch den Inhalt gewaltiger Bücherkisten, mit denen griechische Gelehrte aus dem 1453 von den Türken eroberten Konstantinopel flüchtend und an Italiens Küste Schutz suchend landen. So erlebten denn auch die Klassiker Griechenlands ihre Wiedergeburt, ihre Renaissance: ein Ausdruck, mit dem man heute die ganze Bewegung nicht nur in künstlerischer, sondern auch in staatlicher, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Beziehung zu bezeichnen pflegt.

Vom Lesen lateinischer und griechischer Schriftsteller schreitet man bald zum Übersetzen, dann weiter zum Vergleichen der Texte, also zur Philologie, und endlich zur Kritik der Texte. Von hier aus ist es nur noch ein Schritt zur Kritik der Überlieferung, und schließlich macht die Wissenschaft des Humanismus selbst nicht halt vor der kirchlichen Tradition: Fälschungen wie die Konstantinische Schenkung, an deren Wahrheit noch Walther von der Vogelweide schmerzlich geglaubt hatte, werden rücksichtslos aufgedeckt. Aus

der geistigen Aufnahme und Verarbeitung des Stoffes erwächst endlich die Neuschöpfung, die Nachahmung antiken Geistes besonders in Dichtung und Geschichtschreibung.

Von Italien aus hat sich der Humanismus über ganz Europa verbreitet, nach Deutschland besonders durch die großen Konzile des 15. Jahrhunderts und die Reisen der in Italien das römische Recht studierenden deutschen Juristen. In Deutschland findet der Humanismus, dessen größter Apostel der Kanzler Kaiser Friedrichs III. und spätere Papst Pius II., Enea Silvio de' Piccolomini, war, die epochemachende Kunst des Buchdrucks vor. Und wenn es das Verdienst des italienischen Humanismus war, die Antike aus dem Grabe erweckt zu haben, so ist es das Verdienst des deutschen Humanismus geworden, indem er die Druckerpresse in seinen Dienst stellte, die Antike für alle Zukunft am Leben erhalten zu haben. Darüber hinaus aber hat der Humanismus in Deutschland seine Grenzen gewaltig ausgedehnt. Zwar beginnt er auch hier mit der Übersetzung und Nachahmung antiker Schriftsteller und italienischer Humanisten und lernt aus ihnen Philologie und Kritik und das Verständnis für eigene nationale Vergangenheit; plant man doch eine Sammlung von Zeugnissen zum Ruhme Deutschlands und eine Schilderung der Taten Theoderichs des Großen. Aber bald erheben sich aus der großen Schar der hieran Arbeitenden einige Gelehrte, die von den überkommenen Wegen aus weiterschreiten.

Zu ihnen gehört **Erasmus von Rotterdam**, der die humanistische Forschung auf das theologische Gebiet ausdehnt und das Neue Testament im griechischen Urtext herausgibt. Einen Schritt weiter geht **Johann Reuchlin**, den die Beschäftigung mit dem Alten Testament auf das Studium der hebräischen Sprache verweist. Noch größerer Glanz fällt aber durch ihn auf den Humanismus dadurch, daß er als einer der ersten für die Freiheit wissenschaftlicher Forschung eintrat. Ein zum Christentum übergetretener Jude nämlich, Pfefferkorn mit Namen, hatte seine neuerworbene Rechtgläubigkeit dadurch beweisen wollen, daß er eine Verordnung Kaiser Maximilians erwirkte, wonach alle das Christentum schmähenden hebräischen Schriften vernichtet werden sollten. Die Unkenntnis hebräischer Sprache verhinderte zunächst die Ausführung, und man wandte sich mit der Bitte um Unterstützung an Reuchlin, der aber aus humanistisch-religiöser Duldsamkeit und philologischen Rücksichten statt der Vernichtung die lebhafteste Vertiefung in die jüdischen Schriften empfahl. Nur mit Mühe entging er dem Scheiterhaufen, zu dem ihn die mit Pfefferkorn verbundenen Kölner Dominikaner verurteilt wissen wollten; jedenfalls aber wurde ihm nach langem Prozeß Schweigen in dieser Sache auferlegt. So begnügte er sich denn damit, die Zustimmungsschreiben, die er im Laufe dieser Verhandlungen erhalten hatte, als „epistolae clarorum virorum" (Briefe berühmter Männer) zu veröffentlichen. Da erschien scheinbar als Antwort darauf 1515 — und zwei Jahre später ein zweiter Teil — eine Sammlung „epistolae virorum obscurorum" (= unberühmter, „Dunkelmänner"). Sie enthielt Briefe von Anhängern der Gegenpartei an einen ihrer Kölner Magister; sie waren in schauderhaftem Küchenlatein verfaßt und gaben in ihrer Geistlosigkeit und naiven Sittenlosigkeit ein so herabwürdigendes Bild der orthodoxen Geistlichkeit, daß deren Anhänger über die Indiskretion dieser Veröffentlichung aufs höchste empört waren. So wenig konnten sie leugnen, daß Sprache und Inhalt dem Geiste der Orthodoxie entsprach, daß sie erst nach geraumer Zeit merkten, wie sie das Opfer humanistischer Satire geworden waren. Denn in der Tat haben die deutschen Humanisten mit diesen Briefen die köstlichste und blutigste Satire des ganzen Zeitalters verfaßt. Sie greifen keineswegs ihre Gegner in diesen Briefen an, sondern tun nichts anderes, als daß sie sie in der ganzen Armseligkeit ihrer den neuen Wissenschaften abgeneigten Unwissenheit, ihrer am Buchstaben haftenden religiösen Unduldsamkeit, ihrer kein Kampfesmittel verschmähenden Unwahrhaftigkeit den Lesern durch vermeintliche Selbstzeugnisse vor die Augen stellen. Die Satire wirkt um so vernichtender, weil wir den Eindruck von der großen Verworfenheit der orthodoxen Partei eben nicht aus dem Munde von Gegnern erlangen, sondern ihn einfach aus der — scheinbaren — naiven Selbstdarstellung der Briefschreiber herleiten. Der Hauptreiz allerdings liegt nicht zum wenigsten in der köstlichen Nachahmung des mönchischen Küchenlateins, während gerade die Humanisten Meister des antiken Lateins sind. Und lateinisch schreibt man in Deutschland zur Zeit des Humanismus wieder wie einst im 10. Jahrhundert.

Das Latein ist an die Stelle der Dichtersprache der mittelhochdeutschen Blütezeit getreten. Die deutsche Dichtung des ausgehenden Mittelalters, die kein einziges großes Werk hervorgebracht hat, hat auch die Schriftsprache nicht halten können. Volkslied, Meistersang, Passionsspiel haben nicht das Bestreben, allgemeinverständlich zu sein. Indem sie sich mit geringer örtlicher Ausbreitung begnügen, bedienen sie sich lieber der jeweilig herrschenden Mundart. Und so ist das Deutschland der beginnenden Neuzeit sprachlich nicht weniger zersplittert als politisch. Das klassische Latein ist die einzige immer gleichbleibende Sprachform im Laufe dieser Entwicklung.

Freilich wendet sich der Humanismus selbst von diesem Gebrauche in einem seiner achtenswertesten Vertreter ab. In **Ulrich von Hutten** zeigt sich die dem Humanismus abgesehen von dem Gebrauch der Fremdsprache eigene nationale Denkungsart in solchem Grade, daß ihm, allerdings erst nach Eintritt der Reformation, nur die deutsche Sprache kräftig und würdig genug scheint, seinem Hasse gegen das Papsttum in zahlreichen Schriften und Dichtungen Ausdruck zu verleihen. Wie Walther von der Vogelweide erscheint auch ihm das Papsttum als der Erbfeind alles Deutschen, und auch ihm wird das Wort zur Waffe, der Zorn zur Muse. Oft genug allerdings droht er in dem ungleichen Kampf zu erliegen. Dann richtet er sich durch kernigen Zu-

spruch wieder auf. „Ich hab's gewagt mit Sinnen und trag' des noch kein Reu'", so ruft er sich zu, oder er ermahnt sich: „Bin unverzagt, ich hab's gewagt und will des Ends erwarten". Und diesem Manne, der fünfunddreißig Jahre alt 1523 von allen verlassen auf der Insel Ufenau im Züricher See dem Ansturm von Papsttum, Fürstentum und zermürbender Krankheit erliegt, ihm ist die Wissenschaft des Humanismus etwas so gewaltig Großes und Schönes gewesen, daß er einmal ausruft: „O Jahrhundert! O Wissenschaften! Es ist eine Freude zu leben: die Studien blühen, die Geister regen sich!"

Wie ein Prophet der neuen Zeit erscheint Hutten in diesen Worten. In der Tat, die Geister regten sich. Im selben Jahre, in dem Hutten als Mitarbeiter den zweiten Teil der „epistolae virorum obscurorum" herausgab, schlug auch Martin Luther seine fünfundneunzig Thesen an die Schloßkirche zu Wittenberg.

Als **Martin Luther** in seinen Erfurter Jahren durch Kasteiungen des Leibes und Zergrübeln des Geistes den Frieden seiner Seele sucht, da ringt er mit Gott um innere Lebensgemeinschaft mit der Inbrunst eines Mystikers; mit allen Fibern seines Herzens lauscht er auf die geheimnisvollen Vorgänge in seinem Innern, die ein innigeres Verhältnis zu Gott in ihm ankünden sollen. Als Mystiker kommt er zu der Erkenntnis, daß es dazu der äußeren Mittel nicht bedürfe, und er sucht Trost und Vermittlung nur im Worte Gottes selbst. Daß er sich dieser Richtung seines Geistes- und Gemütslebens bewußt war, zeigte er dadurch, daß er 1518 eine anonyme mystische Schrift, die „Theologia deutsch", im Druck herausgab.

Im gleichen Maße wie aus der Mystik erwächst die Reformation — denn Luther ist die Reformation — aus dem Humanismus. Humanist ist Luther als Vertreter freier Wissenschaft und freien Denkens, als der mutige Kämpfer für Licht und Wahrheit; aus dem Humanismus schöpft er die Begeisterung für das Vaterland; als Humanist preist er in seinen Schulreformen die Sprachen als wichtigen Unterrichtsgegenstand, als die „Scheiden des Geistes"; als Humanist legt er Kritik an die Tradition des Glaubens; als Humanist übersetzt er die Bibel, auf die Quellen zurückgehend, in mühsamer Arbeit Wort für Wort auslegend und neu prägend.

Wenn aber bei der Reformation zu diesen Grundlagen der Mystik und des Humanismus noch das eben nur in der Persönlichkeit ruhende, aus keinerlei Zeitbedingungen erklärbare Genie Luthers hinzukommt, um das große Werk zu beginnen und zu vollenden, so ist das in besonderem Maße auch bei der Bibelübersetzung der Fall. Die Mystik gab in gewissem Sinne Luther die Bibel in die Hand, der Humanismus lehrte ihn, sie zu übersetzen, die Sprachgewalt seines Genies schuf daraus das Werk, das wir noch heutigestags staunend bewundern müssen.

Es hat vor Luther an deutschen Bibeln nicht gefehlt, aber sie gingen

auf die Vulgata zurück und übersetzten diese lateinische Übersetzung des Urtextes teils ängstlich genau, teils ungeschickt frei. Luther nimmt sich nicht nur den Urtext vor, er weiß auch, daß es beim „Dolmetschen", wie er sagt, vor allem auf die genaue Kenntnis der Muttersprache ankommt. Für das Volk ist sein Werk bestimmt, aus der Kraft des Volkes schöpft er seine Sprache und sieht der Mutter im Hause, den Kindern auf der Gasse, dem gemeinen Mann auf dem Markte „auf das Maul", um so zu reden, daß sie es verstehen. Mit der peinlichen Sorgfalt, mit der er „vierzehn Tage, drei vier Wochen ein einziges Wort gesucht" hat, verträgt es sich wohl, wenn er ein andermal genial mit dem Worte schaltet und ein Maria gratia plena (– voll Gnaden) einfach mit „du liebe Maria" übersetzen will oder in den Worten, daß der Mensch gerecht werde ohne des Gesetzes Werke, allein durch den Glauben, das „allein" von sich aus in die Übersetzung einschiebt („Sendbrief vom Dolmetschen"). Für jede Stimmung, jeden Klang des Alten und Neuen Testaments findet er die rechten Ausdrücke; seine Sprache poltert und donnert an einer Stelle so gut, wie sie an der anderen gemütvoll und herzlich zu reden weiß.

Für die Geschichte der deutschen Dichtung aber liegt nicht in ihrem stilistischen Wert die größte Bedeutung seiner Bibelübersetzung, sondern in weiterem Sinne darin, daß durch sie die Bibel zu einem Volksbuch geworden ist, so daß sie nun schon jahrhundertelang für große Teile des Volkes, besonders für unsere Jugend nicht nur ein Erbauungs-, sondern in gewissem Sinne auch ein Unterhaltungsbuch geworden ist, aus dem Menschen- und Lebenskenntnis gezogen werden. Und im engeren Sinne liegt die Bedeutung darin, daß Luther durch diese Übersetzung seinen entscheidenden Teil zur Bildung einer neuen Schriftsprache beigetragen hat. Luther ist nicht der Schöpfer der neuhochdeutschen Schriftsprache gewesen. Als er auftrat, hatten sich, diesmal nicht aus der Dichtung wie ums Jahr 1200, sondern aus dem praktischen Leben heraus schon bedeutende Ansätze zu einer neuen Verdrängung der Mundarten im Schriftgebrauch gebildet. Die fürstlichen und städtischen Kanzleien, allen voran die kaiserliche, einerseits und die immer zahlreicher werdenden Druckereien anderseits hatten aus dem Bestreben, ihren Aktenstücken und Drucksachen eine möglichst weitgehende Verständlichkeit und Verbreitung zu verschaffen, bereits angefangen, die unverständlichsten Eigenheiten ihrer jeweiligen Mundarten zu vermeiden. Es ist Luthers Verdienst, daß er diese Bewegung bewußt aufnahm und zu seiner Übersetzung sich der nun allerdings mit seinem Geiste erfüllten Kanzleisprache seines sächsischen Landes bediente. Mit der deutschen Bibel drang diese Schriftsprache von Mitteldeutschland nun in die entlegensten Winkel der reformierten Schweiz und des protestantischen Norddeutschlands. Und indem er sich auch in seinen aus der Religionsgeschichte genugsam bekannten Streitschriften dieser Sprache bediente und seine katholischen Gegner ihm

in dieser selben Sprache antworteten, gelangte auch das katholische Gebiet in ihren Machtbereich. Diese Ausbreitung geschah keineswegs sehr rasch; erst als sich im 17. Jahrhundert die deutsch dichtenden Gelehrten der Lutherschen Sprache annahmen, gelangte sie allmählich zu umfassender Herrschaft, die ihr im letzten Grunde erst unsere Klassiker sicherten.

Mit seiner Sprachgewalt hat Luther den Grund gelegt zu der mächtigen Entwicklung unserer deutschen Dichtung und unser Volk, das er im Glauben getrennt hat, in der Sprache geeinigt. Aber nicht nur wegen dieser Bedeutung und nicht nur wegen der dichterischen Kraft und Schönheit seiner Sprache, wie sie sich außer in der Bibel auch in seinen Streitschriften und seinen Briefen findet, gehört Luther in eine Geschichte der deutschen Dichtung. „Frau Musika", die freundliche Begleiterin seiner heiteren Stunden, hat ihn auch zum Dichter werden lassen, vor allem auf dem Gebiete des deutschen Kirchenliedes, das er recht eigentlich geschaffen hat. Viele seiner Kirchenlieder sind ihm aus dem inneren Erlebnis heraus erwachsen, ob er nun aus frohem Kampfesmut heraus Gott als die „feste Burg" anschaut oder „aus tiefer Not" der Erdenlast und Erdenschwere zu Gott dem Herrn emporschreit. Anderseits weiß er auch auf diesem Gebiet mit geschickter Hand Vorhandenes zu verwerten, geistliche Volkslieder („Christ lag in Todesbanden") oder lateinische Kirchengesänge („Mitten wir im Leben") zu bearbeiten.

Mit seinen Kirchenliedern, seiner Bibel und seinem Katechismus ist Luther in den Schulen heimisch geblieben. Die Schulen hatten ihm stets am Herzen gelegen. Unterstützt von Philipp Melanchthon, seinem gelehrten Freunde, beginnt er eine den neuen Verhältnissen entsprechende Umgestaltung des Bildungswesens: er fordert für Knaben sowohl wie Mädchen in jeder Stadt eine Schule und dringt auch auf die Errichtung höherer Schulen. In seiner Schrift „An die Bürgermeister und die Ratsherren allerlei Städte" nennt er es „einer Stadt bestes und allerherrlichstes Gedeihen, Heil und Kraft, daß sie viel feiner, gelehrter, vernünftiger, ehrbarer, wohlgezogener Bürger hat."

Die Reformation, die auf geistigem Gebiet entstanden ist, ist sehr bald zu einem politischen Ereignis geworden, und im Dreißigjährigen Kriege denkt kaum einer mehr daran, daß man eigentlich um Glaubenssachen kämpft. Es ist ein tragischer Zug der Weltgeschichte, daß die Reformation, die aus den besten und sittlichsten Beweggründen erwachsen ist, bald nach ihrer Geburt in Haß und Kampf ihr naturgemäßes Werden und Wachsen unwiederbringlich eingebüßt hat. Haß und Kampf des Lebens, sie spiegeln sich in der Satire und Polemik der Dichtung des 16. Jahrhunderts. Reformation und Gegenreformation stehen im Mittelpunkt des geistigen Lebens dieser Zeit, sie beschäftigen die entflammten Gemüter in solchem Maße, daß nicht

Raum und Zeit bleibt zur ruhigen Gestaltung dichterischer Werke. Wer sich der gebundenen Rede oder der kunstvollen Prosa bedient, tut es, um den Gegner zu verhöhnen und zu beschimpfen. Jede Waffe des Wortes wird gebraucht, „Sankt Grobianus" nennt sich der Heilige dieses Jahrhunderts; die zarte Blume der Poesie wird von ihm zertreten. So kommt es, daß denn auch dem 16. Jahrhundert die großen dichterischen Persönlichkeiten und Schöpfungen fehlen.

Unter den Satirikern, die von katholischer Seite her die Reformation bekämpfen, ragt ein Zeitgenosse Luthers, **Thomas Murner**, ein Franziskaner aus dem Elsaß, als der bedeutendste hervor. Er hat von Sebastian Brant gelernt und bereits 1512 in einer längeren „Narrenbeschwörung" und einer kürzeren „Schelmenzunft" eine unendliche Reihe von Narren in Reimpaaren vorgeführt, wobei er sich so eng an sein Vorbild anlehnte, daß er teilweise die Holzschnitte aus Brants Werke übernahm. Indem er aber hieran noch eine Reihe anderer Satiren anschloß, in denen immer wieder der Gedanke des menschlichen Narrentums zum Ausdruck gebracht wurde, erschien er seinen Zeitgenossen bald selbst als ein nicht mehr ernst zu nehmender Narr, zumal er auch persönlich ein wenig sympathischer Mensch war und die gerade damals hochgehende Vaterlandsliebe durch den versuchten Beweis beleidigt hatte, daß das Elsaß historisch nicht zu Deutschland gehöre. Gegen Luther und die Reformation wendet er sich 1522 in seiner Dichtung „Von dem großen Lutherischen Narren", in der er sich selbst als den „Murnarr" mit einem Katzenkopf einführt. Geist und Durchführung der Satire ersticken in Schmutz und Unfläterei, die freilich Murner von seinen protestantischen Gegnern gelernt haben konnte; hat sich doch auch Luther in seinen Streitschriften nie irgendwelche Beschränkung und Selbstzucht des Ausdrucks auferlegt. Was aber bei Luther entschädigt, die bedeutende Persönlichkeit, das fehlt eben Murner, ebenso wie die Weite des Gesichtskreises; denn über persönliche Angriffe gegen Luther kommt er nicht viel hinaus.

Über dieses Persönliche des Kampfes erhebt sich dagegen der bedeutendste protestantische Satiriker des 16. Jahrhunderts, der viel jüngere, erst um 1550 geborene **Johann Fischart**, ebenfalls ein Elsässer. Fischart ist seinem Stande nach Jurist, aber seine Beschäftigung findet er in der humanistischen und dichterischen Schriftstellerei; er lebt von der Literatur. Infolgedessen ist seine Produktion übergroß, und die von Erwerbs wegen geforderte Schnelligkeit des literarischen Schaffens läßt ihn meist auf selbständige Kunst verzichten. Er begnügt sich damit, Bearbeitungen und Übersetzungen herauszugeben, in denen er allerdings immer sehr frei schaltet. So übersetzt er das erste Buch von des Franzosen Rabelais satirischem Roman „Gargantua und Pantagruel" und schwemmt es zu dreifacher Länge auf. In diesem von ihm „Geschichtsklitterung" (— -geschmiere) genannten satirischen Prosaroman geißelt er die Roheit der Zeit in den Charakteren und

Schicksalen einer Familie von Riesen. Mit seinen theologischen Streitschriften fällt er schon in die Zeit der Gegenreformation, und er wendet sich daher vor allem gegen die Mächte, die diese Bewegung stützen, den spanischen Katholizismus und den kurz vor Luthers Tode gegründeten Jesuitenorden. In dem „Jesuiter Hütlein“ schildert er die Versuche des Teufels, die Welt zu verderben, indem dieser zunächst das einhörnige Hütlein, die Mönchskapuze, dann das zweihörnige, die Bischofsmütze, dann das dreihörnige, die päpstliche Tiara, erschafft, um endlich mit dem vierhörnigen, dem Jesuitenhütlein, sein Ziel zu erreichen; in dessen vier Ecken stecken alle Bosheiten und Teufeleien der Welt. Fischart nennt die Jesuiten Jesuwider, ihren Stifter Loyola Ignatz Lugevoll, und diese Wortverdrehungen mit ihrer Jagd nach Gleichklängen und Anklängen bilden die Hauptkunst und den Hauptwitz der Fischartschen Satire, ebenso wie die oft ganze Sätze umfassenden, mit Wortverdrehungen gespickten Titel seiner Schriften. Fischart zeigt sich darin als ein meisterhafter Beherrscher der deutschen Sprache, macht aber durch diese immer wiederholte Art seines Witzes die Lektüre seiner Schriften auf die Dauer so ermüdend, daß schon zu seinen Lebzeiten nur in engeren Kreisen die sicherlich in ihm ruhende starke satirische Kraft die genügende Beachtung fand. Weite Verbreitung fand nur sein liebenswürdiges, von vaterländischer Gesinnung zeugendes kleines Gedicht „Das glückhaft Schiff von Zürich“, in dem er an ein wirkliches Geschehnis anknüpfend erzählt, wie die braven Züricher in einer eintägigen Bootsfahrt den Straßburgern zum Zeichen schneller Hilfsbereitschaft ihren Züricher Brei noch warm darbringen.

So ruht sich denn Fischart auch einmal aus vom Kampf der Zeit; er schafft ja aber auch schon in einer Epoche, in der der literarische Kampf nicht mehr so heftig tobte wie zu Luthers Zeiten. In diesen allerdings war sogar der friedfertigste aller Dichter des 16. Jahrhunderts in den Streit hineingerissen worden. „Wacht auf, es nahet gen dem Tag“, so hatte der Nürnberger Schuhmachermeister **Hans Sachs** die „Wittenbergisch Nachtigall, die man jetzt höret überall“, begrüßt und deren Singen als die Einleitung einer neuen Zeit bezeichnet, in der das Ende des päpstlichen Regiments kommen werde. Um Luthers und der Reformation willen hat auch Hans Sachs zur Satire gegriffen. In der „Disputation zwischen einem Chorherrn und einem Schuhmacher“ zeigt sich dieser so viel sicherer in der Kenntnis der Heiligen Schrift und der wahren Lehre Christi, daß der unwissende Priester sich nur bei Karten und Wein über das für ihn höchst unerquickliche Gespräch trösten kann. Aber wieviel maßvoller, wieviel humoristischer wirkt diese kleine Satire als die Unflätereien der zünftigen Satiriker! Und daß Hans Sachs in seiner großen Fruchtbarkeit sich von aller Maßlosigkeit, aller Grobheit und allem Schmutz frei gehalten hat, das ist vielleicht das Bewundernswerteste und Schönste an ihm als einem Sohne des 16. Jahrhunderts.

In **Nürnberg**, der Stadt Albrecht Dürers, Peter Vischers, des Erzgießers, des Gelehrten Willibald Pirkheimer, ist Hans Sachs 1494 geboren und 1576 gestorben; nur auf mehrjähriger Wanderschaft hat er ihre Mauern in jungen Jahren einmal verlassen. So fließt sein Leben schlicht und ruhig dahin, und wenn der Rat ihn einmal zur Rechenschaft zieht wegen seiner Streitschriften und ihm Schweigen auferlegt, so ist das neben Freuden und Leiden des Familienlebens wohl das größte äußere Ereignis seines Lebens. Aber in seinem Innern, da lebt die Welt von Gestalten, die er aus Leben und Dichtung, aus der Bibel und der Phantasie aufgegriffen hat und die ihn zu so ungeheuerer Massenhaftigkeit seines Schaffens zwingt, daß er gegen Ende seines Lebens nach eigener Zählung über sechstausend Dichtungen verfaßt hat.

Der Handwerksmeister Hans Sachs gehört zu den Meistersingern, und ihrer Kunst hat er den umfangreichsten, aber auch künstlerisch wertlosesten Teil seines Schaffens gewidmet, sich nicht allzu bedeutend über seine Kunstgenossen erhebend. Das tut er vielmehr erst in seinen Fabeln und Schwänken, den glücklichsten Schöpfungen seines gefälligen Humors. In ihnen sind der gutmütige und deshalb leicht hinters Licht geführte Sankt Petrus und der boshafte, aber dumme und ebensooft betrogene Teufel die häufigsten Gestalten, denen oft die plumpe Schlauheit der Landsknechte oder die feinen Listen fahrender Schüler gegenübergestellt werden. Von diesen Schwänken unterscheiden sich seine Fastnachtsspiele oft nur äußerlich durch die Dialogform; zuweilen auch inhaltlich, dadurch daß sie allegorische Darstellungen enthalten, in denen beispielsweise höchst lehrhaft gezeigt wird, wie niemand Frau Wahrheit herbergen will. Die umfangreichsten Schöpfungen seiner Muse sind aber die Komödien und Tragödien, und in ihnen hat er so ziemlich alle Stoffe bearbeitet, die die abendländische Literatur damaliger Zeit kennt. Hans Sachs dramatisiert die oftmals bearbeiteten mythologischen und historischen Sagen des Altertums, er greift in die Kreise des Volksepos und des höfischen Epos, er holt sich Themen aus den französischen und italienischen Novellen der Renaissance, er sucht seine Stoffe aus dem Alten und dem Neuen Testament, bearbeitet antike Komödien und dramatisiert Weltgeschichte und heilige Legenden. Fängt die Handlung betrübend an und endet fröhlich, so wird es, nach der Kunstlehre der Zeit, eine Komödie, umgekehrt eine Tragödie. Vom Wesen des Dramas hat Sachs noch nichts erfaßt, er begnügt sich, seine Stücke in eine beliebige Anzahl von Akten einzuteilen, legt aber den Aktschluß unbekümmert mitten in eine Szene hinein. Überhaupt fehlt es dem Dichter noch an der rechten Erkenntnis vom Zusammenhang zwischen Stoff und Form. Für alle seine epischen und dramatischen Dichtungen verfügt er nur über ein einziges Versmaß, den vierhebigen Vers des höfischen Epos. Da aber dieser sehr ausdrucksvolle Vers bei Hans Sachs wie überhaupt bei den Meistersingern immer nur acht Sil-

ben haben darf (außer einer etwaigen neunten unbetonten Endsilbe) und die Hebungen mit den sinntragenden Silben nicht immer in Einklang gebracht sind, so ist er in seiner Holprigkeit und Kunstlosigkeit im 16. Jahrhundert zum Knüttelvers geworden. Hinter dieser ungeschickten und in ihrer Hilflosigkeit rührenden äußeren Form der Dichtungen Hans Sachsens verbergen sich aber die Elemente, die ihren tieferen Gehalt ausmachen: ein köstlicher, weltverstehender Humor, eine scharfe Auffassung von Dingen und Personen, vornehme und treuherzige Gesinnung, viel inneres Erleben, ein heißes Bemühen, dieses zu gestalten und der Kunst zu dienen. Durch diesen Gehalt, wie er besonders in den Fastnachtsspielen und Schwänken noch heute uns lebendig ist, erhebt sich der unentwegt schaffende und doch nie oberflächlich werdende Dichter weit über den Geist seiner Zeit und die Kunst seiner Zeitgenossen empor.

In den Fastnachtsspielen und den Dramen des Hans Sachs zeigen sich die beiden Gattungen der dramatischen Dichtung im 16. Jahrhundert. Denn das Passionsspiel ist aus den meisten Gegenden Deutschlands durch den die sinnliche Veranschaulichung geistlicher Dinge verschmähenden protestantischen Geist und den zunehmenden Einfluß des kunstfeindlichen Kalvinismus verbannt worden. An seine Stelle ist das neue Drama getreten, das in Italien aus der humanistischen Bestrebung, das antike Drama zu erneuern, erwachsen ist und schnell in Deutschland Eingang fand. Unter antikem Drama verstand man die Tragödien Senecas und die Komödien des Plautus und Terenz. Bei ihrer Erneuerung dachte man aber zunächst keineswegs an eine Aufführung. Erst allmählich kommt an den protestantischen Schulen und Universitäten die Sitte auf, diese hier vielgelesenen Dramen von Studenten vortragen zu lassen. Und neben anderen Humanisten schreibt schon Reuchlin dann in ähnlichem Stile Komödien, so den „Henno“ in Anlehnung an die tolle französische Posse vom „Maître Pathelin“, die alsbald in solcher Art aufgeführt wurden. In diesen Nachahmungen beginnt man sich von den althergebrachten Stoffen zu befreien, unbekanntere zu dramatisieren oder ganz neue zu erfinden — Folgen des humanistischen Geistes, der es wagt, selbständig zu schaffen. Durch die neuen Stoffe setzt man die Hörer in Spannung, ein Kunstmittel, das ja dem Passionsspiel mit seinen bekannten biblischen Stoffen fehlte. Und damit die Zuschauer sich nicht in den noch unbekannten Geschehnissen auf der Bühne verirren, gruppiert man sie um eine Person des Stückes, um den dramatischen Helden. Zu den inneren Merkmalen kommen dann noch die äußerlichen des geringen Umfangs dieser Dichtungen, der beschränkten Personenzahl, der Akteinteilung nach antikem Muster, des engen Raumes mit der abgegrenzten Bühne, so daß sich, alles zusammengenommen, in diesen dramatischen und theatralischen Versuchen die Anfänge des modernen Dramas zeigen.

Dieses Schuldrama nun und die Fastnachtsspiele werden ebenfalls in den reformatorischen Streit hineingezogen. In Bern dichtet **Nikolaus Manuel**, ein Zeitgenosse Luthers, ein Fastnachtsspiel „Vom Papst und seiner Priesterschaft“, in dem er den Gegensatz der Armut Christi und der Üppigkeit des Papstes zum theatralischen Ausdruck bringt. Und ein Humanist, **Naogeorgus**, eigentlich Thomas Kirchmair, ein jüngerer Zeitgenosse Luthers, geißelt in seinem Drama „Pammachius“ das herrschsüchtige Papsttum oder zeigt in einem anderen, dem „Mercator“ (der Kaufmann), wie ein Sterbender den Frieden der Seele findet durch Christi Gnade, nachdem die Hilfsmittel der katholischen Kirche versagt haben.

Weiteren Kreisen bietet allerdings das neue Drama keinen Ersatz für das Passionsspiel. Die Schuldramen sind lateinisch, und wenn es auch nicht an Übersetzungen fehlte und die Dramen des Hans Sachs und anderer gleich deutsch geschrieben waren, so legte man doch vor allen Dingen zu wenig Wert auf den schauspielerischen Teil. Dekorationen und Requisiten fehlen so gut wie ganz; es gibt überhaupt nicht viel zu sehen auf der Bühne, sondern nur zu hören. Das neue Drama legt besonderen Wert auf das gesprochene Wort, auf die Dichtung und trifft damit nicht den Geschmack der Masse, der es am wohlsten im Theater ist, wenn sie selbst mitspielen kann wie beim Passionsspiel. Dies alles wird erst anders, als gegen Ende des 16. Jahrhunderts englische Komödianten aufs Festland kommen und die Dramen ihrer Nationaldichter, unter denen gerade damals Shakespeare als das neueste Licht aufzuleuchten beginnt, den Deutschen vorführen. Ihnen ist die Darstellung die Hauptsache, nicht die Dichtung, zumal sie ihre Stücke auch zuerst in englischer Sprache vorführten, die ihren deutschen Zuhörern meist unbekannt war. So müssen sie einerseits ihre „Spektakel“ durch eine besonders ausdrucksvolle Mimik verständlich machen und können anderseits ihre „Originalstücke“ ganz nach Belieben verändern, was sie denn auch ohne jedes künstlerische Bedenken tun. Bei ihren Aufführungen legen sie vor allem Wert auf eine bis zur Brutalität naturwahre Darstellung. Die mit rotgefärbtem Wasser gefüllte Schweinsblase, die zur rechten Zeit das aus einer Wunde fließende Blut verdeutlichen soll, ist das Hauptmittel dieser Schauspielkunst, so wie Shakespeares bluttriefender „Titus Andronikus“ das Lieblingsstück. Mit den Komödianten kommt auch noch ein anderer Gast nach Deutschland, der mehr und mehr der Liebling des weniger an geistigen als an körperlichen Leistungen Geschmack findenden Theaterpublikums wird, der Hanswurst, ein Nachkomme des italienischen Harlekin, der den Weg über England genommen hat. Hanswurst darf selbst in der blutigsten Tragödie nicht fehlen. Mit seinen lächerlichen Sprüngen und albernen Späßen entfesselt er zu jeder Zeit Stürme des Beifalls. Ursprünglich sollte er damit nur die Pausen ausfüllen, allmählich beginnt er dann die Handlung zu unterbrechen, um endlich

in diese organisch verflochten zu werden. In Shakespeares Dramen erscheint er oft genug in der künstlerisch veredelten Gestalt des Narren.

Diese englischen Komödianten finden nun besonders Aufnahme an den Fürstenhöfen, und so bildet sich neben dem Schultheater eine Art Hoftheater heraus. Ebenso wie dann mit der Zeit an die Stelle der englischen Schauspieler deutsche treten, so werden auch die englischen Stücke durch deutsche ersetzt. Von dem Nürnberger **Jakob Ayrer** sind uns an siebzig solcher, wenn auch in Hans Sachsischen Knüttelversen verfaßter Stücke erhalten, vom Herzog **Heinrich Julius** von Braunschweig zwölf, die, was kennzeichnend ist für die neue Dichtkunst, alle in Prosa geschrieben sind, und in denen schon, was später sehr beliebt wurde, die Mundarten in komischem Sinne verwendet werden — ein Zeichen für die immer wachsende Anerkennung einer deutschen Schriftsprache.

Das lateinische Schuldrama und das Drama der englischen Komödianten haben den Grund zum deutschen Drama gelegt, jenes in dichterischer, dieses in schauspielerischer Hinsicht. Von jenem lernte man das Wesen eines Dramas in Aufbau, Entwicklung und Gliederung einer Handlung, von diesem lernte man Rücksicht nehmen auf die Bedingungen von Bühne und Darstellung. Oder vielmehr — man hätte es lernen sollen. Aber die Vereinigung der theatralischen und der dichterischen Richtung kam im 17. Jahrhundert nicht zustande, es fehlte an einem dramatischen Genie, einem deutschen Shakespeare. Die Geburtsstunde des lebensfähigen deutschen Dramas fällt erst in eine viel spätere Zeit.

Ehe im 16. Jahrhundert allmählich das aufgeführte Drama zu dem wichtigsten künstlerischen Gegenstand der Unterhaltung weiterer Kreise wird, müssen sich diese mit der erzählenden Dichtkunst begnügen. Diese hat nunmehr durchweg mit dem Schwinden des Sinnes für künstlerische Form und der zunehmenden Freude am rein Stofflichen der Dichtung die Prosaform angenommen, eine Entwicklung, die in Frankreich mit der Auflösung der höfischen Epen in Prosa beginnt und bald nach Deutschland eindringt. Der Druck und die zunehmende Schulbildung machen auch bald den öffentlichen Vortrag dieser Werke überflüssig, man liest sie jetzt selbst zu Hause. Neben unendlich langen, bis zu Dutzenden von Bänden aufschwellenden Romanen — die deutsche Übersetzung des spanischen Amadisromans umfaßt dreißig Bände — bilden sich dann vor allem kurze Schwänke heraus, die zu einer ganzen Zahl von Sammlungen zusammengefaßt werden, von denen **Jörg Wickrams** „Rollwagenbüchlein" die bekannteste geworden ist. In den längeren Erzählungen beginnt man mit der Zeit der alten Stoffe überdrüssig zu werden, der frei erfundene Roman kommt auf. Wickram ebenfalls versucht sich als erster auf diesem neuen Felde. Die alten Stoffe aber erhalten infolge der durch die Buchdruckerkunst ermöglichten Massenhaftigkeit der Verbreitung eine neue literarische Form. Sie werden zu **Volksbüchern**, eine Bezeichnung, die nicht ausdrücken soll, daß sie wie das Volkslied unter dem Volke entstanden seien, sondern daß sie gerade für den wenig gebildeten Geschmack des Volkes zurechtgemacht sind. Tristan, Herzog Ernst, der gehörnte Siegfried haben in dieser Gestalt ihr Fortleben gehabt. Mit wahrem Heißhunger wird diese schlichte Geistesnahrung vom Volke verschlungen, und der Verleger weiß seine auf schlechtem Papier schlecht gedruckten Büchelchen noch besonders durch allerlei Aufschriften anzupreisen: „Lies es, du wirst's loben", so heißt es einmal, und oft soll der Zusatz „Gedruckt in diesem Jahr" anzeigen, daß es das Allerneueste auf diesem Gebiet sei, wenn dann auch dahinter die Taten Alexanders oder der Trojanische Krieg erzählt werden. Aber neben diesen alten, immer wieder frischen Geschichten gibt es auch unter diesen Volksbüchern wirklich ganz neue. Das Schicksal der unglücklichen Genoveva, der schönen Magelone, der demütigen Griseldis, der zauberischen Melusine rührt tief ans empfindsame Herz. Die vier Haimonskinder rufen die große Zeit Kaiser Karls in die Erinnerung zurück. Und die rohe und unflätige Gegenwart setzt sich einen Denkstein in den dummschlauen und schmutzigen Geschichten des Flegels Eulenspiegel. Aber sogar in diese Tiefen des Volksgeschmacks dringt der Geist des Reformationskampfes. Aus der 1587 gedruckten „Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler", einem historisch beglaubigten Zeitgenossen Luthers, spricht die Todesangst vor dem im Mittelalter ganz ungefürchteten Teufel, wie sie als häßliches Zubehör der Lutherischen Lehre von Luthers Nachfolgern im Kampf gegen den Katholizismus und Kalvinismus ausgebildet worden war. Mit dem Teufel droht die evangelische Orthodoxie den sündigen Protestanten, die sich nicht wie die Katholiken durch Beichte und Absolution von der Sündenstrafe befreien können, und so wird auch Faust, der sich verwegen genug mit dem Teufel eingelassen hat, am Ende von diesem zur Hölle geholt. Von dem Ahnherrn des neuzeitlichen Denkergeschlechts, dem unermüdlichen Wahrheitsucher, dem echt deutschen in die Tiefe bohrenden Erforscher ewiger Weisheiten findet sich in diesem Volksbuch noch kaum eine Spur.

So zeigt sich, wie die Dichtkunst des 16. Jahrhunderts in allen ihren Gattungen um den Gedanken der Reformation kreist. Wir fanden diesen nicht nur in dem für den Geisteskampf eigensten Gebiet der Satire, sondern auch in der Lyrik der Kirchenlieder Luthers, in der erzählenden Kunst in den Volksbüchern, im Drama in den Fastnachtsspielen und dem lateinischen Schuldrama. An entwicklungsfähigen Keimen fehlt es dem 16. Jahrhundert nicht; besonders auf dem Gebiet des Kirchenliedes und des Dramas zeigen sich vielversprechende Anfänge, sowie auch der frei erfundene Prosaroman eine Fortentwicklung bedeutet. Aber zu einem großen Kunstwerk vermag sich doch selbst ein wahrer Dichter wie Hans Sachs nicht zu erheben. Und so bleibt denn die

Ausbreitung der neuhochdeutschen Schriftsprache das wichtigste literarische Werk und der Reformator Luther auch auf literarischem Gebiet die bedeutendste Persönlichkeit des 16. Jahrhunderts.

7. Der Dreißigjährige Krieg und die Dichtung der Gelehrten.

So wie das 16. Jahrhundert unter dem Zeichen der Reformation, so steht das 17. Jahrhundert unter dem Zeichen des Dreißigjährigen Krieges. Denn nicht nur während der drei Jahrzehnte seiner Dauer drückt er allem kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Leben seiner Zeit den Stempel auf, sondern jahrzehntelang vorher schon sieht man ihn als eine unvermeidliche Katastrophe herannahen, und um die Mitte des nächsten Jahrhunderts hat man seine Folgen in vielen Teilen Deutschlands noch nicht überwunden. Was die Zeitgenossen dieses Krieges an Not und Elend, an Verrohung und Grausamkeit, an Entsetzlichem und Ekelhaftem gesehen und erlebt haben, das widersetzt sich jeder Schilderung. Die wirtschaftlichen Werte, die der Krieg vernichtet hat, sind sowenig genau abzuschätzen, wie sie völlig wieder einzubringen gewesen sind. Deutschland erreicht seinen tiefsten nationalen Zustand, indem es ein Spielball des Auslandes wird.

Aber man darf anderseits auch wieder im Dreißigjährigen Kriege nicht nur den alles vernichtenden Weltenbrand erblicken. Aus ihm ging ja doch die protestantische Freiheit hervor. Durch ihn wurde die für Deutschland wenig segensreiche Oberherrschaft des habsburgisch-spanisch-katholischen Hauses so sehr in Fesseln gelegt, daß Platz entstand für selbständige territoriale Entwicklungen und für das Aufkommen des segensreicher wirkenden brandenburgisch-preußischen Herrschergeschlechts. Auch hat das Wüten des Krieges Deutschland, allerdings durch eine Gewaltkur, vor drohender Übervölkerung geschützt, vor der es sich durch Auswanderung nach den Slawenländern nicht mehr und durch Aufsuchen neuer Erdteile noch nicht sichern konnte. Der gesellschaftliche und kulturelle Zustand Deutschlands nach dem Kriege ist erschreckend, aber „Sankt Grobianus“ und der unflätige und schmutzige Eulenspiegel lebten ja auch schon im 16. Jahrhundert. Das römische Recht, die italienischen Bezeichnungen für Begriffe des Handels, die spanische Tracht sind vor dem Kriege eingeführt. Und wenn der Einfluß fremder Sitten und ausländischen Wesens nach dem Kriege erschreckend wächst — waren ja doch auf deutschem Boden fast alle Nationen Europas zusammengetroffen —, so darf man auch anderseits nicht vergessen, daß die Zahl der in deutscher Sprache gedruckten Bücher ebenso schnell nach dem Kriege zunimmt, wie die lateinischen abnehmen, und noch im 17. Jahrhundert die ersten Universitätsvorlesungen in deutscher Sprache erfolgen. Und ebenso darf man auch den Tiefstand der deutschen Dichtung, in dem diese

sich noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts befindet, nicht als eine Folgeerscheinung des Dreißigjährigen Krieges ansehen.

Aus dem tiefen Verfall des 16. Jahrhunderts hat sich die deutsche Dichtung im 17. noch nicht erhoben. Zwar ist sie nicht mehr grob wie zur Reformationszeit, aber sie hat von den fremden Nationen gleich so viel Feinheit gelernt und ist selbst so überfein geworden, daß sie nun in der schwülstigen und gezierten Überfeinheit ebenso erstarrt, wie sie einst im Schmutz erstickte. Zwar schreiben die Gelehrten nicht mehr Latein, sondern sie sehen es als eine Ehrenpflicht an, sich der deutschen Sprache zu bedienen; aber sie übertreiben diesen Gebrauch derartig, daß sie nicht nur alle Fremdwörter, sondern auch die bereits völlig zu Bestandteilen der deutschen Sprache gewordenen Lehnwörter verbannt wissen wollen und sogar antike Götternamen so ins Deutsche übersetzen, wie sie einst ihre deutschen Personennamen latinisierten. Zwar nimmt die Dichtung keine Rücksicht mehr auf den natürlichen, aber allzu derben Volksgeschmack; aber sie wird statt dessen zu einer so ausschließlichen Kunst weniger Gelehrter, daß deren poetisch verwertete Gelehrsamkeit die Dichtungen allen weiteren Kreisen unverständlich und ungenießbar machte. Zwar erkennt man bewußt den hohen künstlerischen Wert lyrischen Ausdrucks; aber man mißbraucht die Lyrik zugleich in solchem Maße, daß keine Hochzeit und keine Taufe ohne Festgedichte vor sich gehen kann, deren Wert nach der Länge bemessen wird. Zwar wird man sich klar über die Bedeutung dramatischer Dichtkunst und sucht in ihr Wesen einzudringen; aber dieser Versuch führt zugleich zu einer diktatorischen Festlegung dramatischer Gesetze und Formen, daß eine Weiterentwicklung von vornherein abgeschnitten wird.

So fehlen denn auch dem 17. Jahrhundert die großen dichterischen Schöpfungen, aber aus Gründen, die denen des Tiefstandes im 16. Jahrhundert gerade entgegengesetzt sind. Die Extreme berühren sich in diesen beiden Jahrhunderten. Aber nicht der Dreißigjährige Krieg trägt die Schuld an dem neuen Tiefstand; schuldig sind vielmehr die Gelehrten, die aus ihrem passiven Verhältnis zur Dichtkunst ein aktives machen, aus dem Recht der Kritik ein Recht zum eigenen Dichten für sich fälschlich ableiten, bei allen anderen von vornherein nicht anerkennen.

Wo dagegen der Dreißigjährige Krieg der Dichtkunst seinen Stempel aufdrückt, erhebt sich diese zu der verhältnismäßig höchsten Höhe dieser Epoche. Aus dem erschütternden Erlebnis dieses Krieges erwachsen die aus Not und Sorge, aus treuem Glauben und unverwüstlicher Lebenskraft entstehenden Kirchenlieder, unvergeßliche Schätze der Dichtkunst des 17. Jahrhunderts. Und aus der trostlosen Verwüstung und der entsetzlichen Grausamkeit des Krieges erblüht der erschütternde Lebensroman des „Simplicissimus“.

In der Literatur des 17. Jahrhunderts laufen somit zwei Strömungen nebeneinander her: die Dichtung der Gelehrten und die Dichtung des Dreißig-

jährigen Krieges. Oft genug beeinflussen sich beide, wobei jene immer gewinnt, diese immer verliert.

Im Jahre 1617, also ein Jahr vor dem Ausbruch des Krieges, wurde die erste deutsche Sprachgesellschaft auf einem Schloß bei Weimar nach dem Muster italienischer Akademien gegründet. Diese „Fruchtbringende Gesellschaft", wie sie sich nannte, nahm — merkwürdig genug für diese Zeit — Mitglieder aller Konfessionen auf, aber bei weitem nicht aller Stände. Nur der Adel des Blutes und der Gelehrsamkeit berechtigte zum Eintritt, und es ist klar, daß bei den Bestrebungen der Gesellschaft, die übrigens bald an anderen Orten Deutschlands Nachahmung fand, die Gelehrten bald den Ton angaben. Diese Bestrebung aber war die Förderung der deutschen Sprache, und dieses Ziel wollte der Bund in der Art erreichen, daß er zunächst — eine mehr gesellschaftliche Forderung — seinen Mitgliedern allen Grobianismus in gesprochenem und geschriebenem Wort untersagte; ferner den Gebrauch der deutschen Sprache vorschrieb und für diese nun eine in Rechtschreibung, Formenlehre, Wortbildung und Stil möglichst einheitliche Gestalt ausbilden wollte. Als Grundlage diente die Sprache Luthers, die somit auch in den gesellschaftlich höheren Kreisen Eingang fand. Diese Einheit der Sprache zu fördern, schied man zunächst die mundartlichen Ausdrücke aus, vor allem wandte man sich gegen den immer zunehmenden Gebrauch der Fremdwörter. Da diese Sprachreiniger aber noch nicht genügend sprachlich geschult waren, Fremdwörter und Lehnwörter zu unterscheiden, so beseitigten sie alles, was, wenn auch längst völlig deutsch klingend, einst von einem Fremdwort hergeleitet worden war. Aus „Fenster" wird „Tageleuchter", aus „Nonnenkloster" „Jungfernzwinger", ja sogar Frau Venus wird zur „Liebinne". Die Umschreibung solcher Wörter wird zu einer Art Sport, und die Schriftsteller müssen den in gereinigtem Deutsch geschriebenen Büchern ein Lexikon anhängen, aus dem man die Bedeutung der neuen deutschen Wörter ersehen kann. Durch Übertreibung wird so Vernunft zum Unsinn, und die guten und ernsten Gedanken ersticken im Lächerlichen.

Neben so erlauchten Mitgliedern wie später dem Großen Kurfürsten zählt die „Fruchtbringende Gesellschaft" in ihren Anfängen auch den Mann zu den Ihren, der sich zum Sprachrohr aller gelehrt-dichterischen Bestrebungen der Zeit machte, den Schlesier **Martin Opitz**. Um die deutsche Dichtung hat sich Opitz rechtschaffen bemüht. Er hat sie um die aus dem Italienischen entnommene Kunstform des Sonetts bereichert, hat die erste italienische Oper „Daphne" ins Deutsche übersetzt und mit neuer Musik versehen lassen, hat den in romanischen Ländern neu aufgekommenen idyllischen Schäferroman nachgeahmt, hat in seinem von Gelehrsamkeit triefenden „Vesuvius" ein humanistisch-antikisierendes Lehrgedicht geschaffen und im übrigen Gedichte in allen Kunstformen verfaßt. Was er aber mit

all diesen Bestrebungen will, das sagt er knapper und lesbarer in seinem 1624 erschienenen „Buch von der deutschen Poeterey", einem Lehrbuch der Dichtkunst.

Opitz verdammt darin endgültig den nun dreiviertel Jahrtausende alten Otfriedschen Vers, der im höfischen Epos so treffliche Dienste getan hatte und noch als Knüttelvers so charakteristisch war für die Formlosigkeit des 16. Jahrhunderts. Da er ihn nur in dieser letzten mißbrauchten Form kennt, sieht er ihn als eine Vergewaltigung des natürlichen Worttons an, die er — in unzweifelhaft richtiger Erkenntnis — ausrotten will. Aber er findet an seine Stelle nichts Besseres zu setzen als den dem Französischen entnommenen, ebenfalls silbenzählenden Alexandriner, einen zwölfsilbigen Vers mit regelmäßigem Wechsel von Hebung und Senkung und immer in die Mitte des Verses fallendem Einschnitt, der außerdem mit einem Wortende zusammenfallen muß. Durch diese pedantische Regelmäßigkeit erhält der in der silbenzählenden französischen Verskunst reizvolle Alexandriner in der betonenden deutschen einen unerträglich leiernden Rhythmus. Gerade diese Gleichmäßigkeit und Ordnung aber schätzt Opitz an diesem Vers, in dem er die antiken Jamben und Trochäen wiederzufinden meint; schon die Daktylen sind dem Pedanten zu unruhig, und den Hexameter will er daher nicht einführen. — Bei den Gattungen der Poesie macht er sich Gedanken über das Drama. Statt der alten Unterscheidung von Tragödie und Komödie nach dem traurigen oder glücklichen Ausgange erklärt er für das Wesen der Tragödie, daß „sie nur von Königlichem willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- und Vätermörden, brande, blutschanden, kriege und auffruhr, klagen, heulen, seuffzen und dergleichen handelt". Die Komödie aber „bestehet in schlechtem [= schlichtem] wesen unnd personen: reden von hochzeiten, gastgeboten, spielen, betrug und schalckheit der knechte, ruhmrätigen Landtsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des alters, kupplerey und solchen sachen, die täglich unter gemeinen Leuten vorlauffen". Und so meint der poetische Gesetzgeber in aller Strenge, daß diejenigen Komödienschreiber „weit geirret" hätten, „die Keyser und Potentaten eingeführet; weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuewieder laufft". — Und wer ist ein Dichter? Diejenigen, „welche von natur selber hierzue geartet sein"; so meint Opitz in richtiger Erkenntnis, fügt aber sofort hinzu, daß daneben Kenntnis und Studium der antiken Dichter so gut wie unerläßlich sei, vor allem Fleiß und Übung das Genie ersetzen könnten. So wird die Gelehrsamkeit zur Herrin der Dichtkunst erklärt, die Dichtkunst zur Dienerin der Gelehrten herabgedrückt.

Opitz beseitigt manches Schlechte und sagt manches Verständige, aber daneben auch viel Törichtes, das nicht klüger wird durch die über jeden Zweifel erhabene Bestimmtheit, mit der es ausgesprochen wird. Er ist auch kein eigenartiger Geist, aber weil er eben ganz der Vertreter seiner Zeit

ist, so erringt er durch seine Forderungen einen gewaltigen Einfluß auf die Literatur des 17. Jahrhunderts, die in ihrer gelehrten Richtung nur aus seinen Lehren zu verstehen ist.

Nachdem Opitz die Gelehrsamkeit als die notwendige und auch in gewissem Grade ausreichende Vorbedingung für ein ersprießliches Dichten erklärt hatte, und nachdem dann noch der Gründer einer Nürnberger Sprachgesellschaft, Philipp Harsdörffer, seinen sprichwörtlich gewordenen „Poetischen Trichter" verfaßt hatte, mit dem man sich laut Versprechen des Autors in sechs Stunden die deutsche Dicht- und Reimkunst „eingießen" konnte, bestand für die Gelehrten kein Grund mehr, von den in ihnen etwa schlummernden poetischen Fähigkeiten nicht ausgiebigen Gebrauch zu machen. Da die Brust nicht von innerem Drange überquoll, mußte man jede äußerliche Gelegenheit ergreifen zu einem poetischen Erguß, und an Taufen, Hochzeiten und Begräbnissen fehlt es ja im menschlichen Leben nie. Gern auch ließen die mit irdischen Gütern meist wenig beschwerten Gelehrten ihre Kunst nach Brot gehen und besangen die Lebensereignisse der nicht poetisch veranlagten, aber gut zahlenden Bürgerfamilien, auf die natürlich die Länge der Gedichte den größten Eindruck machte. Vor allem werden selbstverständlich Fürstlichkeiten mit pomphaften Lobgedichten und kriechenden Schmeichelversen überschüttet, bis die Ernennung zum Hofpoeten erfolgt, die meist eine höchst anständige Besoldung aus den Kassen des ausgesogenen Volkes mit sich bringt. Daneben ersteht dann noch die sogenannte galante Lyrik, in der die Dichter ihren Liebesempfindungen in abgeschmackt schwülstigen und gezierten Ausdrücken Worte leihen, die natürlich ebenso verlogen sind wie das schäferliche Kostüm, in das die Liebesleidenden gekleidet sind, ebenso geschminkt wie die Korallenlippen und Lilienwangen, von denen zum Überdruß geredet wird, ebenso aufgeputzt, wie die stets in Feststimmung und Ballettidealen befangenen Schönen, die sie besingen. Festlieder und Liebeständelei bilden somit zu der Zeit, als der große Krieg Trauer und Ernst über Deutschland bringt, den Inhalt dieser Lyrik der sich mehr oder weniger eng an Opitz anschließenden Gelehrten. Nur ganz vereinzelt findet sich in dieser Schar auch einmal einer von den Dichtern, die, wie Opitz sagte, „von natur selber hierzue geartet sein".

So zeichnen sich manche der Lieder des Königsbergers **Simon Dach** durch einen besonders musikalischen, zum Singen geeigneten Rhythmus aus.

> Der Mensch hat nichts so eigen,
> so wohl steht ihm nichts an,
> als daß er Treu erzeigen
> und Freundschaft halten kann ...,

beginnt einer seiner Gesänge. Und von ihm stammt das in einer ostpreußi-

schen Mundart gedichtete und in Herders hochdeutscher Übersetzung zum Volkslied gewordene:

> Anke van Tharaw öß, de my gefallt,
> se öß mihn Lewen, mihn Goet on mihn Gölt.

Ebenso erwachsen dem bis nach Persien gereisten und nach seiner unglücklichen Liebe jung verstorbenen Sachsen **Paul Fleming** aus dem vielen, was er gesehen und erlebt hat, wertvolle Gedichte in der Menge der auch bei ihm zahlreichen wertlosen. Eine gewisse Selbständigkeit hat der erprobte Mann sich angeeignet, ein selbstbewußtes Fühlen und Denken. Er ist sich des Wertes seiner Persönlichkeit bewußt und behauptet: „Sein Unglück und sein Glück ist ihm [= sich] ein jeder selbst." Und mit wohltuender Männlichkeit beschließt er dasselbe Sonett — die Form hat er von Opitz gelernt — in dem diese Worte stehen, mit der Mahnung:

> Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann,
> Dem ist die weite Welt und alles untertan.

Aber anderseits verschließt sich dieser selbständige und selbstbewußte Mann nicht der Erkenntnis, daß eine höhere Macht sein Leben leitet, und er gibt sich vertrauend in Gottes Hand: „In allen meinen Taten laß ich den Höchsten raten." Dieses Reiselied hat einen so schlicht gläubigen Ton, daß es Aufnahme in das Kirchengesangbuch gefunden hat.

Dach und Fleming sind nicht nur Ausnahmeerscheinungen unter Opitzens Schülern, die Perlen ihrer Dichtkunst sind auch in ihrem eigenen umfangreichen Schaffen nur vereinzelt. Denn ihnen ist das Regelbuch noch zu wesentlich, sie wagen es selten, ihre Gefühle frei dahinströmen zu lassen, ohne ängstlich der Regeln zu achten. Aber so arm bleibt die Lyrik des 17. Jahrhunderts doch nicht; für manch einen Dichter besteht das Gesetzbuch der Gelehrten nicht, das Gefühl bricht mächtig durch. Freilich ist es bei diesen von Opitz unabhängigen Dichtern immer dasselbe innere Erlebnis, das sie zum Dichten treibt: ein Trost- und Hilfesuchen bei Gott und dem Heiland aus der Schwere und Not der Zeit. Das gilt von Katholiken wie Protestanten.

Der protestantische Schlesier Johann Scheffler, der unter dem Schriftstellernamen **Angelus Silesius** dichtet und sich in seiner Glaubensnot nicht anders zu helfen weiß, als daß er zum Katholizismus übertritt, knüpft in seinen Empfindungen an die Mystiker an. Zwischen Gott und seiner Seele besteht eine tiefinnerliche Gemeinschaft, Gott ist in ihm wie in jedem Menschen, lebt und stirbt mit jedem einzelnen. „Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben", so ist er überzeugt; und er meint: „Ich bin so groß als Gott, er ist als ich so klein." Von seinen Liedern ist eins zu einem im evangelischen Gottesdienst viel gesungenen geworden: „Mir nach, spricht Christus, unser Held." Ebenso sucht sich ein anderer Katholik, **Friedrich von**

Spee, in den mystisch-religiösen Gesängen seiner erst nach seinem Tode erschienenen „Trutznachtigall“ aus der Not seines Lebens zu retten. War er doch als Jesuit genötigt, Hunderte von Hexen, von deren Unschuld er überzeugt war, zum Feuertode vorzubereiten.

Aber über diese persönliche innere Not ragt weit die schwere Bedrängnis des endlosen Krieges empor. In dieser Zeit entwickelt sich der von Luther begründete protestantische Kirchengesang in glänzender Weise fort. Martin **Rinkarts** Tischgebetlein „Nun danket alle Gott“ ist unser volkstümlichstes Danklied geworden. „Ach bleib mit deiner Gnade bei uns, Herr Jesu Christ“, fleht Josua **Stegmann**, und **Henriette**, Kurfürstin von Brandenburg, dichtet das Lied „Jesus meine Zuversicht“ und schöpft so Kraft für ihr irdisches Leben. Ebenso tröstet sich Georg **Neumark**: „Welcher seine Zuversicht auf Gott setzt, den verläßt er nicht“ („Wer nur den lieben Gott“). In kunstvollem Versmaß bittet Michael **Schirmer**: „O heil'ger Geist, kehr' bei uns ein.“ Und wie Orgeltöne klingen Joachim **Neanders** herrliche Worte: „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren.“

An der Spitze dieser Sängerschar steht der Sachse **Paul Gerhardt**. In der Form ist er kunstvoller als Luther, im Inhalt innerlicher. Das liegt im Wandel der Zeit. Für ihn handelt es sich nicht mehr wie für Luther darum, in Gemeinschaft mit Glaubensgenossen das neue Bekenntnis abzulegen, für ihn ist der Glaube in höherem Maße eine persönliche Angelegenheit der einzelnen Seele. In Luthers Liedern ist deshalb das „wir“, in Gerhardts das „ich“ vorwiegend. Darum ist auch Gerhardt nicht so kraftvoll und kampfesfreudig, sondern zart und fast empfindsam. Für ihn ist Christus nicht mehr der Streiter des Herrn, sondern der Heiland, der die Leiden der Menschheit am Kreuze trägt. „O Haupt voll Blut und Wunden“, so steht das Bild des Heilands vor seiner Seele. So wie er in diesem Lied nach Luthers Vorbild ein lateinisches Kirchenlied übersetzt, so knüpft er auch an biblische Sprüche und Stellen an („Befiehl du deine Wege“). Seinen ganz selbständigen Liedern hat der endlose Krieg das Gepräge gegeben. Tief empfindet er die Schwere der Zeit:

Schleuß zu die Jammerpforten
und laß an allen Orten,
wo Krieg und Blutvergießen,
die Friedensströme fließen,

so fleht er in seinem Neujahrslied („Nun laßt uns gehn“). Und tiefer Seelenfrieden inmitten der unruhigen Zeit, versinnbildlicht in der Stille der schlafenden Natur, spricht aus dem volle Ruhe atmenden Liede: „Nun ruhen alle Wälder“.

Die Lieder dieser und der vielen anderen Kirchenlieddichter des 17. Jahrhunderts sind keineswegs alle während des Dreißigjährigen Krieges entstanden, aber sie sind doch aus ihm erwachsen. Denn in dieser schweren Prü-

fungszeit wurde ein tieferes Gefühl von Gott geboren, ein fast verzweifeltes Flehen um seine Hilfe, ein Anklammern an seine Güte und Gnade, die so lange auf sich warten ließ. Und nicht nur in der Kirche, sondern auch im Hause und auf der Straße, bei der Arbeit und nach Feierabend wurden diese geistlichen Lieder gesungen, so zu Volksliedern werdend. Noch aus manchem der Kirchenlieder aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts klingt diese Not, die beten lehrte, hervor.

Während die Lyrik des 17. Jahrhunderts nicht nur durch die Tätigkeit der dichtenden Gelehrten zu einer ungeheueren Menge angeschwollen war, sondern auch durch die Einwirkung des Krieges Kunstwerke von bleibendem Wert hat erstehen lassen, ist dem Drama beides nicht beschieden gewesen. Es ist ja auch nicht auffallend, daß in einer Zeit, in der das Leben Tragödien genug schuf, wenig Sinn vorhanden war für seine Abspiegelung auf den Brettern. Und wo dem Drama der Widerhall im Volke fehlt, da pflegt es nicht zu gedeihen. Anderenteils entbehrte die Dramendichtung auch der finanziellen Unterstützung, und die immer auf Geld ausgehenden Gelehrten begnügen sich daher mit kurzen, mehr lyrischen Festspielen für die festlichen Ereignisse an Fürstenhöfen. So ist die Zahl der Dramen des 17. Jahrhunderts auffallend gering, und diesen Mangel ersetzt kein entsprechender höherer Wert. Die Vereinigung von Schauspielerstücken und Kunstdramen, wie sie das 16. Jahrhundert angebahnt hat, findet im 17. keine Förderung. Nach wie vor wird für den Geschmack der großen Menge durch die englischen Komödianten gesorgt, die längst deutsche geworden sind, aber die alte Bezeichnung der Reklame wegen fortführen. Auf ihren Bühnen führen sie „Haupt- und Staatsaktionen“ auf, Stücke, für die vor allem das Wüten königlicher Tyrannen und die Leiden schwer geprüfter Märtyrer mit allen schrecklichsten und scheußlichsten Geschehnissen den Stoff liefern und in zunehmendem Maße Prunk und Pomp der Ausstattung und eine bis zum Widerwärtigen krasse Naturwahrheit der Darstellung angestrebt wird.

Getrennt von diesen Theaterstücken ist das Kunstdrama geblieben, zu einer Zeit, als im England Shakespeares Bühne und Drama bereits zu einem Höhepunkt der Weltliteratur sich vereinigt hatten. Auch Deutschland hat seinen Shakespeare gehabt; wenigstens hat man **Andreas Gryphius** schon im 18. Jahrhundert so genannt und ihn mit dem Engländer verglichen. Aber abgesehen davon, daß seine Lebensjahre (1616—1664) sich zufällig mit denen Shakespeares (1564—1616) zu einem Jahrhundert ergänzen, ist der Zusammenhang zwischen ihnen nicht groß. Shakespeares Drama erwächst auf dem Boden eines hochentwickelten Bühnenlebens und einer bedeutenden dramatischen Kunst, er ist der Vollender einer künstlerischen Entwicklung. Gryphius' Drama erwächst auf dem Boden einer durch den Krieg vernichteten Kultur, er findet eine Bühne und ein Drama vor, die in den allerersten Anfängen stecken, von irgendwelcher Höhe noch unendlich weit entfernt sind;

Gryphius kann noch keine künstlerische Richtung vollenden, er kann nur eine beginnen. Diese Aufgabe hat er nach Kräften erfüllt und sich dabei zerrieben. Daß ihm keiner auf seinem Wege nachgefolgt ist, das ist das betrübendste Ereignis in der Entwicklung des deutschen Dramas.

Andreas Gryphius ist in Glogau geboren und gestorben, er stammt also wie so viele bedeutende Dichter dieses Jahrhunderts aus Schlesien. Die Einwohnerzahl seiner Vaterstadt soll im Dreißigjährigen Kriege auf ein Zwölftel zurückgegangen sein, und man liest aus diesen trockenen Ziffern all die Not und das Elend heraus, deren Zeuge auch Gryphius gewesen sein muß. Im weiteren staatlichen und im engen häuslichen Kreise hat er alles das erlebt, was sein Denken und Dichten vorwiegend trübe und schwermütig macht. Der Inhalt seiner Tragödien ist die Vergänglichkeit der menschlichen Dinge, seine Helden sind große Dulder, Ausharren ist ihre Tätigkeit, Leiden ihr Handeln. Aber wie wenig taugen solche Märtyrer zu dramatischen Helden! Und darin liegt die Erklärung dafür, daß Gryphius keine wirkliche Tragödie gelungen ist. Dabei gibt er aber doch dem Drama immer neue Anregungen. Wenige Monate nach dem Ereignis schildert er 1649 in seinem „Carolus Stuardus" Verurteilung und Hinrichtung Karls I. von England, den er als die „ermordete Majestät" bezeichnet, so seinen politischen Standpunkt kennzeichnend. Gryphius folgt in diesem Drama durchaus den Vorschriften seines anerkannten Meisters Opitz, aber er greift seinen Stoff aus dem flutenden Leben, nicht aus verstaubten Folianten. Und in „Cardenio und Celinde" schreibt er sogar das erste bürgerliche Trauerspiel, ein künstlerisches Wagnis, das er zu entschuldigen für nötig hält, denn die Personen seines Dramas seien „fast zu niedrig vor ein Trauerspiel". Auch hier also erweitert er den von Opitz so eng umschriebenen Umkreis der Tragödie. Sein Bestes aber gibt dieser Dichter der Schwermut und des leidenden Lebens in seinen Komödien — ein Beweis für die in ihren letzten Tiefen unerklärliche Dichterseele. In der „Absurda Comica oder Herr Peter Squenz" bearbeitet er mit gutem Humor die ihm durch andere Bearbeitungen bekannt gewordenen Handwerkerszenen aus Shakespeares „Sommernachtstraum". Seine scharfe Auffassung von Menschen und Dingen und einen ausgeprägten Wirklichkeitssinn, die nicht wie in der Tragödie auf Stelzen gestellt zu werden brauchen, zeigt der „Horribilicribrifax". Ein humoristisch gesehenes Lebensbild aus der Zeit nach dem Kriege mit ihren vielen verkommenen und nun in Verbrechen und Elend dahinlebenden Existenzen ist hier in dem Helden und seinem Kumpan Daradiridatumtarides, beide noch feiger als großmäulig, verkörpert. Und wie in dieser Komödie das Soldatenleben, im „Peter Squenz" der Handwerkerstand dargestellt wird, so bringt Gryphius in der „Geliebten Dornrose" eine lebenswahre Schilderung aus dem bäuerlichen Dasein, wobei er, allerdings nicht als erster, die Mundarten humoristisch verwertet.

So zeigt sich auch bei Gryphius, wie seine Kunst dadurch wächst, daß sie sich an das Leben der Zeit anlehnt. Auf den neuen Wegen aber, die er dem Drama gewiesen hat, ist ihm niemand gefolgt, außer dem tüchtigen Zittauer Schulmeister Christian Weise, dessen zahlreiche Versuche aber an seinem mangelnden Können scheiterten. Die gelehrten Dichter, soweit sie sich überhaupt mit dem Drama befaßten, haben von Gryphius nichts gelernt. Die Komödie, die nur „in schlechtem Wesen und personen" besteht, ist überhaupt des Gelehrten nicht würdig, und so schreiben Daniel Kaspar von Lohenstein und Christian Hofmann von Hofmannswaldau, beide ebenfalls aus Schlesien, nur Tragödien, in denen sie sich auf den Höhen der Menschheit bewegen. Noch weniger Handlung als bei Gryphius, passive Helden, Grausamkeit und Wollust in den Charakteren, Martern und Verbrechen als Motive — mit Vorliebe „türkische" Greuel — eine unnatürliche Geziertheit und geschraubte Schwülstigkeit der Sprache in gereimten Alexandrinern — das sind die Bestandteile eines Dramas wie Lohensteins „Ibrahim Bassa", in dem beispielsweise der Bericht von einer Schlacht so beginnt:

> Großmächtigster Monarch, der Donner herber Rache,
> des rechten Himmels Schluß, der für den Sultan wache
> und seine Hoheit hält; der für des Oßmanns Kron
> selb-selbst zu Felde zeucht, hat den verwegnen Hohn
> des frechen Ibrahims durch seinen Knecht gerochen,
> durch Rusthans strengen Arm . . .

Die gezierte und schwülstige Ausdrucksweise, wie sie sich im Drama der Gelehrten und im größten Teil ihrer Lyrik zeigt, feiert ihre höchsten Triumphe im Roman. Sie stammt aus den Ländern Westeuropas und ist in gewissem Sinne ein Kind des Absolutismus. Denn so wie der Adel gerade unter dieser Regierungsform sich immer schärfer über das niedere Volk emporzuheben sucht und dieses Bestreben in der Mode seiner pomphaften Kleidung äußerlich zum Ausdruck bringt, so will auch der gelehrte Dichter dieser Zeit sich vom volkstümlichen unterscheiden und glaubt das am besten dadurch zu können, daß er sich recht geistreich und eigenartig ausdrückt. Er sagt nicht „Blut", sondern „Purpurtinte", die Liebe nennt er das „goldene Licht der Welt", und für ihn ist die Nacht nicht schwarz, sondern die „braune Nacht". Die Sucht, eigenartig zu sein, sich über das „vulgus profanum", die „gemeine Masse", zu erheben, führt zu diesem Stil des Schwulstes, der besonders nach dem Kriege in Deutschland Mode wird, zu einer Zeit, als man ihn anderswo schon beinahe überwunden hat. Denn in Frankreich hatte ihn bereits Molière in den „Précieuses Ridicules", in England Shakespeare in „Love's Labour's Lost" verspottet und damit zu Grabe geleitet. Mit dem Stil übernimmt Deutschland aus jenen Ländern auch die beiden beliebtesten Gattungen des Romans: den Schäferroman und den Heldenroman. In jenem verkleiden sich die vornehmen Personen in sentimentaler Anwandlung in gefühl-

volle Schäfer und Schäferinnen, um sich von der Rauheit dieser Welt in ein sanftes Idyll, vom Leben in eine erdichtete Träumerei zurückzuziehen. In dieser schwelgt die Phantasie in gräßlicher Weise in Schlachten und Entführungen, schildert tugendhafte und unglückliche Fürsten und Frauen und schuftige Bösewichter und kleidet alles in orientalischen Pomp. Mit weniger als Tausenden von Seiten gibt sich der Dichter nicht zufrieden, und die Titel dieser Heldenromane geben schon einen Vorgeschmack der zu erwartenden Genüsse. So heißt der beliebteste dieser Romane — von Heinrich Anselm von **Ziegler** — „Asiatische Banise oder Blutiges doch mutiges Pegu, in historischer und mit dem Mantel einer annehmlichen Helden- und Liebesgeschichte bedeckten Wahrheit beruhend". Diese Werke, auch die Schäferromane, sind vollgepfropft mit historischen, geographischen und anderen wissenschaftlichen Anmerkungen und Zusätzen, so daß man sie wohl als „tollgewordene Realenzyklopädien" bezeichnet hat.

Auch in der epischen Dichtkunst des 17. Jahrhunderts sind wie in Lyrik und Drama das die besten Werke, auf die nicht die Gelehrten, sondern das Leben Einfluß geübt hat. Die historischen Grundlagen und die eigenen Erlebnisse haben den „Abenteuerlichen Simplicissimus" des Hessen **Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen**, der zu Anfang des großen Krieges geboren, diesen um fast ein Menschenalter überlebt hat, zu einem nicht nur vom kulturgeschichtlichen, sondern auch vom dichterischen Standpunkte aus bedeutenden Werke gemacht. Auch Grimmelshausen hat sich in Moderomanen versucht, bis er nach dem Vorbild spanischer humoristischer Romane im „Simplicissimus" zwanzig Jahre nach dem Westfälischen Frieden Dichtung und Wahrheit seines Lebens schilderte. Man wird oft genug bei diesem Werk an Wolframs „Parzival" erinnert, denn in beiden wird die innere Entwicklung eines Menschen am Faden seiner äußeren Erlebnisse vorgeführt.

Im Walde wächst der Knabe in seiner vor den wilden Soldatenhorden aus dem Dorfe geflüchteten Bauernfamilie auf. Nur von Wölfen hört der hier in völliger Unbildung Lebende als von den Feinden der Menschen, und als auch in diese Einsamkeit die feindlichen Kürassiere einfallen und alles ermorden und vernichten, da hält er sie für Wölfe, vor denen er sich tiefer in den Wald rettet, bis er bei einem Einsiedler Aufnahme und ersten Unterricht erhält. Nach dessen Tode kommt er in die große Welt, die ihm so völlig fremd ist, daß ihm Roß und Reiter als eine einzige Kreatur erscheint. Er wird Page bei schwedischen Offizieren, später Soldat, und nun verfällt er in arge Sünde, denn er hält sich nicht rein von der Roheit und Grausamkeit seiner Genossen. Ekelhafte Krankheiten und Unglücksfälle bringen ihn zur Umkehr, er verheiratet sich und wird Bauer. Aber den Frieden seiner Seele kann er so noch nicht finden, und er sucht ihn als Einsiedler im Frieden der Natur. Eine Wallfahrt und Schiffbruch führen ihn endlich auf eine einsame Insel, wo er — ein erster Robinson — in der Einsamkeit Genesung und den Tod findet.

Auch die äußeren Schicksale des Simplicissimus zeigen wie seine innerliche Wandlung von der Einfalt über die Sünde zur Läuterung große Ähnlichkeit mit denen Parzivals. Allerdings ist es eine andere Zeit. Aus ritterlichen Kämpfen sind viehische Räubereien geworden, aus feinen Sitten gemeine und rohe Gebräuche, aus dem Hoflager des Artus das Soldatenlager der Schweden, aus dem Gralskönigtum ein Bauerngut. Und daß an diesem Friedenspunkt Simplicissimus nicht Ruhe findet wie Parzival, sondern immer von neuem weiterwandert und weiterirrt, auch das ist bezeichnend für den Unterschied der maßlosesten gegen die maßvollste Zeit.

Alles steht in diesem Roman des Dreißigjährigen Krieges um viele Stufen tiefer als in dem der Ritterzeit; auch die Kunst des Dichters, die sonst ebenfalls manche Ähnlichkeit mit der Wolframs aufweist. Beide führen sie uns ein breites und lebenswahres Zeitbild vor Augen, beide verknüpfen ihren Helden eng mit der Natur, beide haben einen oft genug etwas absonderlichen Humor. Auch Grimmelshausen fügt wie Wolfram unbekümmert märchenhafte Motive in die wirklichkeitstreue Schilderung und bringt seine verworrene Gelehrsamkeit bei jeder Gelegenheit an. Und doch bleibt ein in Sprache und Aufbau des Werkes, in Lebensauffassung und Seelenschilderung sich zeigender unüberbrückbarer Gegensatz zwischen der feinen Kultur des ritterlichen Wolfram und der derben Natürlichkeit des soldatischen Grimmelshausen bestehen. Der Boden, auf dem beide erwuchsen, war doch allzu verschieden.

Grimmelshausen hat seinem Hauptwerk noch eine ganze Reihe „Simplicianischer Schriften" nachgeschickt, in denen er die gleiche Zeit mit derselben Naturwahrheit, aber geringerer Kunst vor allem in den beiden Gestalten des „Lustigen Springinsfeld" und der „Landstörtzerin (= streicherin) Courache", des männlichen und weiblichen Typus des Soldatengesindels, geschildert hat. Oft genug wird seine Darstellung in seinen späteren Schriften satirisch und zollt damit dem Geist der Zeit ihren Tribut, denn die Satire ist auch im 17. Jahrhundert eine beliebte Kunstform geblieben.

Häufig erscheint die Satire dieser Zeit, die sich vor allem gegen die schädlichen Folgen des Dreißigjährigen Krieges und gegen die eindringende „alamodische" Gesittung und Kleidung wendet, in Romanform. So führt der Badenser **Hans Michael Moscherosch** in seinen „Gesichten Philanders von Sittewald" seinen Helden auf die Burg Geroldseck, wo er Ariovist, Armin und Wittekind trifft und nun der Gegensatz zwischen den alten und dem modernen Germanen sich in einer Fülle von Situationen und Ereignissen zeigt. Aber Moscherosch zeigt seinen Schmerz über die unglückliche Zeit allzu bitter und unversöhnlich, er ist zu wenig humoristisch für einen Satiriker.

Ganz im Gegensatz zu ihm wirkt der Augustinermönch und Wiener Hofprediger Leopolds I., **Abraham a Santa Clara**, wieder fast allzu komisch. Er kämpft mit einem Feuereifer gegen alle Schlechtigkeiten der Zeit, und er wettert gegen sie von seiner Kanzel mit derben und deutlichen Ausdrücken, wie sie im 16. Jahrhundert beliebt waren. Er ist der geborene Redner, er will im Augenblick von seinen Hörern verstanden werden, ihr Interesse wachhalten, sie aufrütteln, und so schimpft und flucht er von der Kanzel herab, macht Witze und erzählt Schwänke und Schnurren, alles zu Gottes höherer Ehre, wie der Kapuzinermönch in „Wallensteins Lager", der sein getreues Abbild ist.

Und wieder eine andere Art der Satire übt der feingebildete Schlesier **Friedrich von Logau**, der in mehr als dreitausend inhaltlich wie der Form nach gleich vollendeten Sinngedichten, kurzen, oft nur zweizeiligen Epigrammen, seine Geißelhiebe austeilt und seine Klagen ertönen läßt. Er fragt, wem denn der fürchterliche Krieg etwas genützt habe außer den Schweden, warum man dreißig Jahre lang gekämpft habe um das, was man schon vorher besessen habe? Er zweifelt, daß der Friede auch dreißig Jahre dauern werde wie der Krieg, und er meint, daß man das zu Boden getretene Recht nun in fünf Tagen lernen könne statt wie früher in fünf Jahren. Wie sind die Deutschen nun zu Affen Frankreichs geworden; müßten wir nicht eigentlich unsere Vorfahren verachten, weil sie nicht Französisch konnten?! Wie albern diese neue Tracht, und wie schädlichen Einfluß hat sie auf die Sitten! Denn

> Alamode-Kleider, Alamode-Sinnen;
> wie sich's wandelt außen, wandelt sich's auch innen.

Viel Weltweisheit hat Logau aus den Wirrnissen dieser Zeit gelernt, und er findet einfachen und klaren Ausdruck dafür:

> Leichter träget, was er träget,
> wer Geduld zur Bürde leget.

Er weiß, daß nur die wahre, nicht die Scheingelehrsamkeit aus der Verrohung der Zeit retten kann:

> Nicht das viele Wissen tut's,
> sondern wissen etwas Gut's.

Und wie Walther faßt er als Schluß seiner Erkenntnis:

> Sich selbselbsten überwinden ist der allerschwerste Krieg;
> sich selbselbsten überwinden ist der allerschönste Sieg.

Keiner von den Satirikern des 17. Jahrhunderts hat aber die besonders in den unteren Volkskreisen eingerissene Verrohung, die Großmäuligkeit der Zeit und die Sucht, zu prahlen und als etwas Außergewöhnliches zu scheinen, in lustigerer Weise verhöhnt, als der verbummelte und verkommene Student **Christian Reuter** in dem Roman „Schelmuffskys wahrhaftige, curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande. Und zwar die allervollkommenste und accurateste Edition, in Hochteutscher Frau Mutter Sprache eigenhändig und sehr artig an den Tag gegeben. Gedruckt zu Schelmerode." Nur ein paar Tage ist Schelmuffsky aus seiner Vaterstadt fort gewesen. Aber was hat er alles erlebt! Eine Landreise von Hamburg nach London, Venedig hat er gesehen, wo es so schrecklich sandig ist, und in Rom ist er gewesen, der Stadt mit dem großen Heringshandel. Was für vornehme Bekanntschaften hat er gemacht, wie haben sich alle Frauenzimmer in ihn verliebt! Aber er ist auch — „der Tebel hohl mer" — immer ein „gut brav Kerl" gewesen. Am feinsten war der Aufenthalt beim Großmogul in Indien, und wenn er von den vielen Geschenken, mit denen dieser ihn überhäuft hat, nichts nach Hause mitgebracht hat, so kommt das eben daher, daß Schiffbruch und Seeräuber ihn wieder um alles gebracht haben. Sonst wäre er nicht so abgerissen und zerlumpt wieder angelangt. — Vorzüglich läßt Reuter den Lebenskreis dieses harmlosen Schurken aus seinen Aufschneidereien hervorscheinen in der gemeinen Ausdrucksweise, der schmutzigen und doch armseligen Phantasie, die ihn zwingt, dieselben Geschichten und Anekdoten immer zu wiederholen und breitzutreten, den plumpen und von völliger Unwissenheit zeugenden Lügen. Und überaus amüsant wird der Bericht Schelmuffskys belebt durch die dummdreisten Fragen eines kleinen aufgeweckten Vetters, der die Geschichten nicht für wahr hält und dadurch den Zorn des großen Reisenden erregt.

Der „Schelmuffsky" ist 1696 erschienen, und so geht das 17. Jahrhundert lustig genug aus. Welch widerspruchsvolle Zeit, die in der lustigen Satire und zugleich im feierlich ernsten Kirchenlied ihr Bestes leistet, dem Drama aber, in dem England, Frankreich und Spanien auf der Höhe stehen, sich fast ängstlich fernhält. Dem Jahrhundert des großen Krieges fehlen die Dichtungen von bleibendem Wert nicht völlig, aber sie verschwinden in der Masse der seichten und geschmacklosen Ereignisse. Es ist noch völlig ein Jahrhundert der Vorbereitung. Im ausgehenden Mittelalter war die deutsche Dichtkunst zum Handwerk geworden, in der Reformationszeit zu einer Waffe im theologischen Kampf, im 17. Jahrhundert wird sie eine Wissenschaft — wann wird sie endlich wieder zu einer Kunst werden!?

8. Die Aufklärung.

Die Jahrhunderte, in denen sich das Mittelalter zur Neuzeit wandelt, sind ein Zeitalter der Entdeckungen; nicht nur in dem Sinne, daß in ihnen der geographische und damit naturwissenschaftliche Gesichtskreis des Abendländers durch die Kenntnis ungeheuer ausgedehnter kontinentaler und ozeanischer Flächen bedeutend vergrößert, sondern vor allem auch dadurch, daß durch die astronomischen Entdeckungen eines Kopernikus (gest. 1543) und

Kepler (gest. 1630) das gesamte Weltbild entscheidend umgestaltet wird. Nicht mehr steht die Erde, wie nach der Ansicht des mittelalterlichen Menschen, im Mittelpunkt des Weltalls, sondern sie ist zu einem verschwindend unbedeutenden und untergeordneten Teile des Weltganzen geworden, so sehr sich auch die Sinne und das Gefühl des Menschen gegen diese Auffassung sträuben. Eine Prüfung und Umgestaltung der gesamten Weltanschauung ist die notwendige Folge dieser neuen Weltkenntnis, und die alte Frage nach Wahrheit und Täuschung in der Erkenntnis des Menschen taucht von neuem auf. Was ist menschliche Erkenntnis, und welches sind ihre Grenzen? Darauf hofft ein Franzose, der zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges in Holland lebte, René Descartes, eine Antwort geben zu können. In seinen „Meditationes" (= nachdenkliche Betrachtungen) glaubt er, daß man am besten zur Wahrheit vordringe, indem man zunächst an allem zweifle, was man nicht „klar und deutlich" erkennen könne, also an dem, was Eltern und Lehrer gelehrt haben, was die Sinne wahrnehmen, ja sogar an Gott. Nur eins bleibt dann übrig, so meint er, woran man nicht zweifeln kann, nämlich: daß man zweifelt. Durch das Vorhandensein dieses Zweifels, also einer Verstandestätigkeit, ist aber auch das Vorhandensein des Zweifelnden gesichert: Cogito, ergo sum — ich denke, also bin ich. Auf dieser Grundlage baut nun Descartes eine neue Weltanschauung auf. Aber sie ist nicht frei von Irrtümern und war bald veraltet. Was von seiner Lehre geblieben ist, das ist seine Art zu philosophieren, seine Methode. Diese Richtung geistiger Tätigkeit, die die menschliche Erkenntnis reinigt von aller überlieferten Autorität und von der Trüglichkeit der sinnlichen Wahrnehmungen, die kritisch alles Unbewiesene zerstört und darauf mit logischer Beweiskraft das Wahre aufbaut, die nur durch menschliches Denken das Dunkel menschlichen Erkennens aufklärt — diese Richtung zeigt sich von nun ab im Kern bei allen größeren Denkern der auf Descartes folgenden Zeit und ist die Wurzel geworden jener Geistesströmung, die man die Aufklärung nennt.

Fast alle Kulturländer Europas und fast alle Gebiete des menschlichen Geistes und Lebens hat die Aufklärung im 18. Jahrhundert beherrscht. Überall klärt sie das Dunkel auf, in dem mißbrauchte Autorität und Pedanterie, Heuchelei und Unwissenheit sich wohlfühlten. Sie kämpft auf kirchlichem Gebiet gegen Aberglauben und Teufelsspuk und ihre furchtbaren Folgen, die Hexenprozesse; sie zeigt im Staatsleben das Verderbliche der deutschen Kleinstaaterei und das Unheilvolle der abendländischen Kirchenspaltung; sie sucht auf sozialem Gebiet schlechte und ungerechte Besteuerung, Frondienste und Leibeigenschaft zu bessern; sie verwirft im Rechtswesen die Folter und stellt die sittliche Natur des Menschen als die allein gültige Rechtsquelle hin und die natürliche Vernunft als vollkommen ausreichend zur Erkenntnis dieses Rechts; sie verlangt die Verwendung der Muttersprache auch in wissenschaftlichen Schriften. In die dunkelsten Winkel will sie hineinleuchten, überall soll ihr Licht hell erstrahlen; die Wissenschaft soll nicht mehr die Herrin, sondern die Dienerin der Menschheit sein, ihr nützen, sie belehren. Deshalb werden Zeitschriften und Akademien gegründet, in denen nicht ein fruchtloses Theoretisieren stattfinden soll, sondern von denen praktische Belehrung des Volkes in Handel, Industrie und Landwirtschaft ausgehen soll. Ihre nachhaltigste Wirkung aber erzielt die Aufklärung auf religiösem Gebiet, wo sie an die Stelle des Offenbarungsglaubens einen auf vernünftiger Einsicht und sittlicher Lebensführung beruhenden „Vernunftglauben" setzt und damit die religiöse Unduldsamkeit durch eine jede Gestaltung des Gottesbegriffes verstehende und anerkennende Duldung auch gegenüber den bisher als „heidnisch" völlig abgelehnten anderen Religionen zu verdrängen strebt.

Die Aufklärung ist im Laufe des 18. Jahrhunderts freilich überall auf bedenkliche Bahnen geraten. In England führt sie zu einer an Atheismus grenzenden Freigläubigkeit, in Frankreich erwächst aus ihr die große Revolution, in Deutschland verflacht sie zu dem die menschliche Vernunft allzu hoch einschätzenden Rationalismus. Hier in Deutschland hatten im aufklärerischen Sinne gewirkt: der große Staatsrechtslehrer und Historiograph des Großen Kurfürsten, Samuel Pufendorf, der Jurist Christian Thomasius, der erste Gelehrte, der seine Universitätsvorlesungen seit 1687 in deutscher Sprache abhielt, und Gottfried Wilhelm Leibniz, der letzte Abendländer, der alle Gebiete damaligen Wissens beherrschte und auf allen fördernd gewirkt hat. Auf seinem Riesenwerk baut nun einer seiner Schüler, Christian Wolff, seinen Rationalismus (ratio = Vernunft) auf. Wolffs wichtigere Schriften beginnen ihre Titel sämtlich mit den Worten: „Vernünftige Gedanken von" Gott, den Wirkungen der Natur, den Kräften des menschlichen Verstandes und dergleichen. Als wesentliches Kennzeichen des Vernünftigen aber sieht sein nüchterner Geist das Nützliche an; nur was nützlich ist, ist vernünftig und damit des Bestehens wert. So wird zum vernünftigsten und höchsten Ziele seiner Weltanschauung die menschliche Glückseligkeit. Und wie bei Descartes der Mensch am Anfang aller Dinge steht, so wird er im Rationalismus zum Ziel und zur Krone der Schöpfung.

> Der Mensch, der Schöpfung Ruhm und Preis,
> ist sich ein täglicher Beweis
> von Gottes Güt' und Größe,

so singt Gellert, der Kirchenlieddichter der rationalistischen Zeit. Der Mensch ist wieder in den Mittelpunkt des Weltalls gerückt, aus dem ihn die großen Astronomen verwiesen hatten.

In dieser Verflachung hat die Aufklärung das deutsche Geistesleben fast in der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beherrscht, bis sie sich erst in Männern wie Friedrich dem Großen und Lessing wieder in ihrer edelsten

Eigenart zeigt: als ein rastloses Forschen nach Wahrheit, ein nie ruhendes Streben nach Besserung und Veredlung von Sitten und Zuständen, Bildung und Charakter. Eines allerdings ist mit der Aufklärung nie zu vereinen gewesen: indem sie sich von vornherein auf ihrem Wege zur Wahrheit allein der Verstandestätigkeit des Menschen bedient, scheidet sie alles Gefühlsmäßige aus. So hat sie sich von vornherein dem **Pietismus** feindlich gezeigt, einer schon gegen das Ende des 17. Jahrhunderts innerhalb der protestantischen Kirche hervortretenden Geistesströmung, die der nach Luthers Tode immer unduldsamer und starrer werdenden Kirche die Gefühlsinnigkeit und das persönliche Leben bewahren will. Der Begründer des Pietismus ist Philipp Jakob Spener. Seine collegia pietatis vereinigten um 1670 gleichgesinnte Christen, die vom Werte Gottes tiefer und persönlicher erbaut werden wollten. „Gottselige Besserung" der Seelen, kein Kampf gegen die Einrichtungen der Kirche ist Speners Ziel. Im selben Sinne wirkt der ein Menschenalter jüngere August Hermann Francke, der sich vor allem in den Dienst der praktischen Menschenliebe stellte und das große hallische Waisenhaus, das noch heute seinen Namen trägt, gründete. Die Pflege des Gefühls, die den Pietismus kennzeichnet, schafft naturgemäß einen Boden, auf dem der Dichtkunst die Möglichkeit gegeben war, sich zu entwickeln. Und so erwächst unserer geistlichen Liederdichtung im 18. Jahrhundert neues Leben aus dem Pietismus. Christian Friedrich **Richter** preist die den Augen der Welt verborgene Schönheit des Christentums: „Es glänzet der Christen inwendiges Leben." Besonders häufig kommt diese Liederdichtung mit mystischen Strömungen in Berührung.

Du Odem aus der ewgen Stille
durchwehe sanft der Seele Grund,
füll mich mit aller Gottesfülle,

betet Gerhard **Tersteegen**. Und solange Gott dem Pietismus der „Odem aus der ewgen Stille" ist, bleibt er von gesunder, starker Wirkung. Doch bald erfolgt die verhängnisvolle Wendung vom schlichten zum überschwenglichen Gefühl: Christus wird der Bräutigam der Seele, man verliebt sich in seine Wundenmale. So entartet die Richtung ins Ungesunde, süßlich Sentimentale. Es ist klar, daß der Rationalismus diesem entarteten Pietismus kein Verständnis entgegenbringen konnte. Indem er ihn völlig ablehnte, beraubte er sich der Möglichkeit, seine eigene Einseitigkeit auszugleichen und sich durch das pietistische Gefühl bereichern zu lassen. Dem sich auf diese Weise abschließenden Rationalismus mit seiner Neigung zu übergroßer Verständigkeit und Nüchternheit versagt sich fast völlig die Möglichkeit dichterischen Gestaltens. Denn Dichtung erwächst aus dem Gefühl, nicht aus dem Verstande. Solange die Aufklärung das deutsche Geistesleben beherrscht, kann sich die deutsche Dichtung nicht zu der seit Jahrhunderten ersehnten Höhe erheben.

Ihr dabei auf seine Weise zu helfen, das ist das aufrichtige Bestreben des Ostpreußen **Johann Christoph Gottsched** gewesen, der in jungen Jahren vor den Werbern Friedrich Wilhelms I. fliehend nach Leipzig gekommen war und hier nach einer Zeit hohen Ruhms 1766 im siebenundsechzigsten Jahre seines Lebens, von einer neuen Zeit verhöhnt und verspottet und aller Verdienste ledig gesprochen, aus dem Leben schied. Er hatte Leipzig zum Wohnsitz gewählt, weil diese Stadt sich nicht nur zum Mittelpunkt des deutschen Handels, sondern auch der deutschen Kunst und Wissenschaft entwickelt hatte und hier, in dem „Klein-Paris" an der Pleiße, seine Lehren auf den fruchtbarsten Boden fielen. In seinem „Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen" macht sich Gottsched zum Sprachrohr der rationalistischen Ansichten seiner Zeit, soweit sie für die Dichtkunst in Betracht kamen: Auch die Poesie muß, wie alles im Leben, einen ausgesprochenen Zweck haben, und dieser liegt nicht in der Belustigung, sondern vor allem in der Belehrung. Der künstlerische Wert einer Dichtung wächst mit ihrem moralisch-belehrenden; nie darf sie etwa zum Ausdruck menschlicher Leidenschaften werden. Die Form ist etwas rein Äußerliches; auf den Stoff, „die Fabel", kommt alles an, und sie wird vom Verstande erfunden und ausgestaltet, nicht vom Gefühl. Wer eine Dichtung schaffen will, der wähle sich zuerst „einen lehrreichen moralischen Satz ... nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worin eine Handlung vorkömmt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt." Und nun kann der „Dichter" aus dieser „Fabel" eine Komödie oder eine Tragödie oder was er sonst will gestalten. Schöpferkraft ist dabei nicht weiter vonnöten, wenn sie auch nicht gerade schadet. — Wir glauben uns um hundert Jahre zurückversetzt; hat die deutsche Dichtung seit Opitz nichts gelernt? Auch die Einteilung der Dramen in Tragödien und Komödien nimmt Gottsched ganz nach Opitzens altem Muster wieder auf. Die Personen der Komödie und ihre Handlung sind niederer Art: „nicht als wenn die Großen dieser Welt keine Torheiten zu begehen pflegen, die lächerlich wären; nein, sondern weil es wider die Ehrerbietung läuft, die man ihnen schuldig ist, sie als auslachenswürdig vorzustellen". Bei der Tragödie aber kommt es — und damit hat Gottsched etwas ganz Unseliges vom französischen klassischen Drama gelernt — auf die drei Einheiten an: die der Handlung, des Ortes und der Zeit. Eine Tragödie darf nur einen Zeitraum umspannen, nicht länger als die Zuschauer auf ihren Stühlen im Theater sitzen, höchstens zwölf Stunden; und sie darf auch der größeren Wahrscheinlichkeit wegen möglichst nicht bei Nacht spielen, „weil diese zum Schlafen bestimmt ist". Da ferner die Zuschauer ihre Plätze nicht wechseln, so darf sich auch der Schauplatz auf der Bühne nicht verwandeln: „wo man ist, da muß man bleiben", und nicht erst einen Wald, dann eine Stadt, dann ein Schlachtfeld und endlich einen Garten vorführen.

Was in seiner „Kritischen Dichtkunst" aus Gottsched spricht, das ist der Geist der Zeit, der Rationalismus in der Poesie, und so können wir heute nicht mehr in die Begeisterung seiner Zeitgenossen für ihn einstimmen, dürfen aber auch nicht, wie die jüngere Generation nach ihm, alle Schuld auf sein Haupt laden, um so weniger, da er auf anderem Gebiete, nämlich durch seine dramaturgischen Bestrebungen, wirkliche Verdienste sich erworben hat.

Bühne und Drama standen in Deutschland gerade im Anfang des 18. Jahrhunderts auf einer besonders tiefen Stufe. Blutrünstige Haupt- und Staatsaktionen mit ihren grellen schauspielerischen Effekten und alberne Possen mit Hanswursts schmutzigen Witzen erheiterten das Volk, die vornehme Welt erfreute sich an der sinnlosen Üppigkeit der italienischen Oper. Diese Oper war erwachsen aus der Pracht der italienischen Renaissance und den Versuchen, antike Dramen in vermeintlich antiker Weise aufzuführen. So entstehen neben den Chören die Rezitative der Dialoge, in die dann bald Arien und andere Gesangsstücke eingelegt wurden. 1594 wurde in Italien die erste Oper „Daphne" aufgeführt, dreiunddreißig Jahre später dieselbe Oper in der Übersetzung von Opitz mit der Musik von Schütz auch in Deutschland. 1685 wird in Dresden das erste Opernhaus errichtet – mit der Oper ersteht die bauliche Form des heutigen Logentheaters — und Wien folgt diesem Beispiel. In den Aufführungen übersteigt der Aufwand an Dekorationen und Kostümen alles erdenkliche Maß; sechzigtausend Taler erscheinen nicht zuviel für die Ausstattung einer einzigen Oper. Ihr musikalischer Wert entschädigt noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht für den Unsinn der Handlung und der Dialoge. Wie früher das Schauspiel in englischen, so liegt die Oper ganz in italienischen Händen; deutsche Operngründungen können sich nicht lange halten.

Diese Zustände findet Gottsched vor, und er vergleicht sie mit denen Frankreichs, wo Corneilles und Racines würdevoller Ernst und Molières tiefsinniger Humor Bühne und Drama im Dienste wahrer Kunst vereinigt hatten. Dieses Vorbild zu erreichen, ist zunächst sein Hauptziel. In der „Deutschen Schaubühne" gibt er von 1740 ab Übersetzungen französischer Stücke heraus. Ihnen fügt er deutsche Nachahmungen hinzu, zu deren Anfertigung er alle Welt bemüht. Er selbst hatte bereits vorher ein Musterdrama verfertigt, „Der sterbende Cato", das in seiner kunstlosen Nüchternheit der Nachwelt ebenso lächerlich schien, wie es der Mitwelt eine Offenbarung dünkte. Aber er will nicht nur ein deutsches Drama nach dem Muster des französischen schaffen, er will auch für eine „gereinigte Schaubühne" sorgen. Und der wegen seines Hochmuts verschriene Universitätsprofessor hält es nicht für unter seiner Würde, sich in die Kreise von Schauspielern zu mischen, in denen er denn auch in der Truppe der genialen „Prinzipalin" Caroline Neuber eine unschätzbare Hilfe fand. Hier wurden die „regelmäßigen" Dramen, die Gottsched empfahl, aufgeführt; hier lernten die Schauspieler Verse sprechen; hier wurden sie gezwungen, das Wort des Dichters zu achten, ihre Rollen auswendig zu lernen und nicht durch eigene Erfindungen zu verderben; von dieser Bühne, die sich willig in den Dienst der Dichtung stellte, war der Hanswurst verbannt. Auf ihren Gastspielreisen hat dann „die Neuberin" das regelmäßige Drama und die von Possen und Roheiten gereinigte „Schaubühne" fast dem ganzen staunenden Deutschland bekanntgemacht. Das Jahrzehnt von 1730 bis 1740 entscheidet das Geschick des deutschen Dramas; in diesen Jahren findet endlich durch Gottscheds Verdienst die Vereinigung von Dichtkunst und Schauspielkunst, von Drama und Theater statt, die im 17. Jahrhundert versäumt worden war. Auf dieser Errungenschaft haben die Generationen nach Gottsched weitergebaut, auch diejenigen, die ihn verspotteten und verachteten.

Gottscheds Verdienste sind schnell vergessen worden. Seit dem Jahre 1740 ungefähr wird er zu dem lächerlichen und für die deutsche Literatur verderblichen Pedanten gestempelt, als der er in der Geschichte fortlebte; die Schüler hatten den Meister überholt, er war überflüssig geworden, und seine Lehre erstarrte in den Formen, die er in seiner Jugend aufgestellt hatte. Zu dieser Verkennung haben die beiden Züricher Gelehrten **Johann Jakob Bodmer** und **Johann Jakob Breitinger** den Grund gelegt. Sie sind beide fast gleichaltrig mit Gottsched, haben ihn aber beide überlebt. Beide haben sie nicht nur ihre Vornamen und ihren Heimatsort gemeinsam, auch in ihren Ansichten und Schriften sind sie unzertrennlich. Sie geben gemeinsam eine Zeitschrift heraus, und zu jeder kritischen Schrift des einen schreibt der andere eine Vorrede. Der Kern ihrer literarischen Anschauungen findet sich in Breitingers „Kritischer Dichtkunst". Auch die Schweizer sind Rationalisten, sie behaupten, daß die Poesie lehrhaft sein müsse. Sie sei dazu da, „moralische Lehren und Erinnerungen auf eine veredelt und angenehm ergötzende Weise in die Gemüter der Menschen einzuspielen und diesen sonst trockenen und bitteren Wahrheiten durch die künstliche Verkleidung in eine reizende Maske einen gewissen Eingang in das menschliche Herz zu verschaffen, daß es sich nicht verwehren kann, ihren heilsamen Nachdruck zu fühlen". Im Gegensatz zu Gottsched aber halten sie es für nötig, daß die Phantasie des Dichters über den Gesetzen und Regeln stehe. Der Geschichtschreiber habe die Wirklichkeit, der Dichter das Wunderbare darzustellen, das freilich nicht die Grenzen der Wahrscheinlichkeit überschreiten dürfe, ein „vermummtes Wahrscheinliches" bleiben müsse. Die Erzeugnisse der Dichtkunst seien ein „lehrreiches Wunderbares". Und in keiner Dichtart finden die Schweizer ihre Ansprüche besser befriedigt als in den äsopischen, also im großen und ganzen den Tierfabeln. Aber die Schweizer, die hier zu einem unhaltbaren Lehrsatz kommen, stellen doch wenigstens nicht wie Gottsched strenge Regeln auf. Aus ihren Schriften soll man nicht, wie aus denen Gottscheds, das

Dichten erlernen; sie wollen nur in das Verständnis der Dichtungen einführen und stehen so den Kunstwerken freier, nicht so engherzig gegenüber. Sie meinen, daß das Trauerspiel nicht von Helden und Königen, sondern von „Traurigen und Notleidenden“ handeln solle, gleichviel, welchen Standes. Sie stellen Homer auf die Höhe, die ihm gebührt, während Gottsched wenigstens zuerst, in der „Odyssee“ nur ein Werk sah, in dem gezeigt werden solle, wie schädlich die längere Abwesenheit des Hausherrn sei. Sie holen die verstaubten Handschriften altdeutscher Texte wieder ans Licht, vor allem die „Nibelungen“ und den „Parzival“. Über die in Regeln erstarrten Franzosen stellen sie die Engländer, in deren Dichtungen sie das „lehrreiche Wunderbare“ finden, besonders in Miltons „Verlorenem Paradies“. Und sie haben bereits einen schwachen Einblick gewonnen in die Größe des Engländers Saspar, womit sie Shakespeare meinen.

Wie die gesamte Weltanschauung der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts und die Lehren von Wesen und Art der Poesie, so steht auch die Dichtkunst selbst im Zeichen des Rationalismus. Schon bevor Gottscheds Wirken beginnt, ist dies ihr allgemeines Kennzeichen, wie denn überhaupt Gottsched weit weniger ein Gesetzgeber als ein Typus seiner Zeit war. Die Gottschedianer sind um kein Haar etwa größere Rationalisten als ihre Gegner oder diejenigen Dichter, die ganz außerhalb der literarischen Streitigkeiten stehen. Unterschiede ergeben sich weit mehr zwischen den einzelnen Gruppen dadurch, daß die einen mehr dem strengen Klassizismus der französischen Poesie nacheifern, die anderen sich an englische Vorbilder anlehnen. Aber bei der Unterhaltung lehrreich und dadurch nützlich sein, das wollen sie im Grunde alle.

Vor allem ist das der ausgesprochene Zweck der nach englischem Muster gegründeten **Moralischen Wochenschriften**. Gottsched hat zwei solcher Zeitschriften herausgegeben, die Schweizer gemeinsam eine. Daneben erscheinen im Laufe des Jahrhunderts noch ungefähr fünfhundert andere. In der Form von kleinen Erzählungen, Sittenschilderungen, die man mit Vorliebe „Gemälde“ nennt, wird das „Volk“ häufig in Ausführung eines Sprichworts und in Briefform über Bescheidenheit und Freundschaft, Glückseligkeit und Todesfurcht, Sprache und Literatur, Moral und Erziehung, Kunst und Geschichte, Kartenspiel und Tabakrauchen und was sonst noch alles unterhaltend belehrt. „Zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes“, das ist ein beliebtes Schlagwort in der Zeitschriftenliteratur der Zeit, wobei „Witz“ noch nicht die moderne Bedeutung hat, sondern nur soviel wie „Wissen, Klugheit“ heißt. Das große Verdienst aber dieser moralischen Wochenschriften lag nicht in ihrer gefälligen Belehrung, sondern darin, daß sie zuerst weitere Kreise des Volkes für die Literatur der Gebildeten interessierten und daß sie der leichteren Verständlichkeit wegen ihre Stoffe, ihre Charaktertypen, ihre Genrebilderchen aus dem alltäglichen Leben nahmen, so wieder die Literatur in das Leben des Volkes, das Leben in die Literatur einführend.

Belehrung ist auch die Absicht der besseren unter den ungezählten Prosaromanen, die sich an das Vorbild des 1719 erschienenen berühmten „Robinson Crusoe“ des Engländers Daniel Defoe anschlossen. Die Robinsonaden, die den Leser durch eine recht wilde Abenteurerei anlocken, wollen entweder moralisch bessern, indem die vielen Schicksalsschläge und Unglücksfälle als eine Folge des sündlichen Lebenswandels der Helden erscheinen, den man im übrigen mit Behagen genau ausmalt; oder es sind langweilige Reiseschilderungen, in denen man dem zunehmenden Interesse für naturwissenschaftliche Fragen entgegenzukommen sucht; oder aber man behandelt staatsrechtliche Fragen, indem man sich in idealen Schilderungen der Bürgerrechte im nicht bestehenden Staate von dem Absolutismus heimischer Verhältnisse erholt.

Aber nicht nur die Prosaliteratur der Zeit, bei der es ja erklärlicher ist, stellt sich in den Dienst des Rationalismus, sondern auch die Lyrik, selbst da, wo sie rein gefühlsmäßig wirken sollte. So gibt sich der ernste und hervorragende Berner Naturforscher **Albrecht von Haller** in seinen Gedichten nie ganz der Empfindung hin. Selbst als sein ganzes Wesen durch den Tod seiner über alles geliebten Gattin zerrüttet ist, da findet er für seinen Schmerz doch nur kühl verständige Worte; keine Empfindung spricht aus seinen Versen, sondern er schildert nur die schmerzlichen Gedanken, die diese Empfindung in ihm wachruft. Und in seinem großen Gedicht „Die Alpen“ erzählt er nur, wie vortrefflich die Erzeugnisse, die Sitten, die Verfassung der Alpenländer seien; die gewaltige Schönheit der Gebirgswelt, die er vielleicht tief empfunden hat, bringt er nicht zum Ausdruck. Der Verstand des Gelehrten läßt das Gefühl des Dichters nicht aufkommen.

Zur Belustigung des Verstandes und des Witzes dichtet auch der reiche und lebensgewandte Hamburger **Friedrich von Hagedorn**, der um die Mitte des Jahrhunderts noch nicht fünfzig Jahre alt sein höchst vergnügliches und angenehmes Dasein beschloß. Er will zeigen, wie man heitere Lebensfreude und reichlichen Lebensgenuß mit höchst anständigem und im ganzen auch tugendhaftem Lebenswandel vereinen kann. Seine Vorbilder sind Horaz und Anakreon, deren Liebes- und Trinklieder er im Stil seiner Zeit nachahmt. Oder er dichtet und übersetzt kleine Fabeln und Erzählungen vom heiteren Leben wie die von „Johann, dem munteren Seifensieder“, der das Singen nicht lassen kann, wenn es ihm auch mit noch soviel Geld abgewöhnt werden soll. So harmlos auch diese „Fabeln und Erzählungen“ und so nüchtern seine Trinklieder dem Inhalte nach sind, so glücklich ist Hagedorn in der Form. Seine Verse haben Grazie, die der deutschen Dichtkunst jahrhundertelang fremd war, die Reime klingen angenehm und sauber, der Rhythmus ist gefällig und sangbar. Und schließlich geht ja auch die Lyrik dieses

Lebemannes auf wirkliche Erlebnisse zurück; er hat die Mädchen geliebt und die Gläser Wein getrunken, die er besingt.

Das ist nun aber keineswegs der Fall bei seinen zahlreichen Nachahmern, die sich nach dem gemeinsamen Meister als „Anakreontiker" bezeichnen. Johann Wilhelm Ludwig **Gleim** und Genossen besingen den Wein beim Glase Wasser, machen Gedichte auf Liebschaften, die sie nie gehabt haben, und wenn sie sich im Liede in ausgelassener Lebenslust austoben, so bitten sie in der Vorrede ausdrücklich darum, doch nicht etwa an der Harmlosigkeit ihres Philisterlebens zu zweifeln. Was könnte gegensätzlicher sein als Leben und Dichten, so erklären sie immer wieder ausdrücklich. Und da sie auch, im Gegensatz zu Hagedorn, den Reim als überflüssigen „Schellenklang" verwerfen und in wenig wechselnden Rhythmen ihre „erdachten" Gefühle ausdrücken, so fehlt ihren Gedichten auch der Reiz der Form. Nur einmal hat sich Gleim, der bis zu seinem Tode — er wurde vierundachtzig Jahre alt — stundenlang täglich dichtete und im jenseitigen Leben hoffte, „wieder anzufangen, wo ich's ließ", über sich selbst erhoben. Das war, als die ersten Erfolge Friedrichs des Großen im Siebenjährigen Krieg ihm den glücklichen Gedanken eingaben, in den „Liedern eines preußischen Grenadiers" kurze kraftvolle Kriegslieder zu dichten. Hier gelingt ihm denn in mancher Strophe ein gut gesehenes und knapp wiedergegebenes Bild:

> Auf einer Trommel saß der Held
> und dachte seine Schlacht,
> den Himmel über sich zum Zelt
> und um sich her die Nacht.

Aus dem gewöhnlichen Rahmen der anakreontischen Lieder tritt auch der menschlich sympathischste dieser Dichtergruppe heraus, Christian **Ewald von Kleist**, der im besten Mannesalter in der Schlacht bei Kunersdorf den Heldentod stirbt; kein rauher Kriegsmann, wenn er auch mit der Fahne in der Hand fiel, sondern ein Träumer und melancholischer Freund der einfachen Natur. In seinem „Frühling" schildert er das Landleben, wie es idyllisch im Frieden sich gestaltet. Aber über einzelne Schönheiten kommt der dichterisch nicht allzu Begabte hier wie in anderen Werken nicht hinaus. Sein Schlachtentod ist sein ergreifendstes Gedicht.

Es ist ein Zeichen dieser künstlerisch schwach begabten Zeit, daß sich ihre Dichter leicht zu Gruppen zusammenschließen. Ein überströmendes Gefühl reißt ja auch keinen von ihnen über die anderen empor, und was sie wollen, ist bei allen dasselbe. Das erklärt auch ausdrücklich die Gruppe der „Bremer Beiträger", so genannt nach der seit 1744 in Bremen erscheinenden Zeitschrift „Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes", um die sie sich scharen. Denn obgleich sie sich mit Gründung dieser Zeitschrift ausdrücklich von Gottsched, zu dem sie bisher in Beziehung standen, lossagen, meinen sie doch auch:

> Der Gottheit Herold sein, der Tugend Ruhm erheben,
> dem Schweren unsrer Pflicht ein reizend Ansehn geben,
> das Volk, das irregeht, von falschem Wahn entfernen,
> nach sichern Zwecken gehn und edler denken lernen,
> das muß der Dichter tun, den Recht und Einsicht adeln.

Sie nehmen die Ziele der moralischen Wochenschriften auf, und eine große Volkstümlichkeit hat ihnen dafür gedankt, daß sie weiteren Kreisen nicht gleichgültige Helden und unverstandene Wissenschaften, sondern das alltägliche Leben mit seinen Glücksfällen und seinen kleinen Jämmerlichkeiten in Versen abmalten.

Das gilt vor allem von dem Sachsen **Christian Fürchtegott Gellert**. Er ist ein Volksschriftsteller im besten Sinne des Wortes, ehrbar, tüchtig und echt deutsch, auch mit feinem Humor versehen, wie Hans Sachs, aber doch noch viel moralischer und ausgesprochener lehrhaft. Er dichtet, um

> dem, der nicht viel Verstand besitzt,
> die Wahrheit durch ein Bild zu sagen,

und wendet sich daher in seinen unsterblichen Fabeln und Erzählungen vor allem an die kindlichen Gemüter und die geistig Armen. Er erzählt ihnen von dem Fritz, der nicht über die Brücke gehen will, auf der man ein Bein bricht, wenn man gelogen hat, oder vom Tanzbären, der bei seinen Kameraden in der Wildnis mit seiner Kunst so schmählich durchfällt. Die Moral der Geschichte wird jedesmal zum Schluß ausdrücklich ausgesprochen, so daß dem Leser möglichst das Nachdenken erspart bleibt und er auch keinen Augenblick etwa glauben soll, die Poesie sei nur um ihrer selbst willen da. Aber Gellert begnügt sich nicht damit, der Tugend und Vernunft zu dienen. In unseren Kirchengesangbüchern findet sich noch heute eine ganze Zahl seiner schlichten Kirchenlieder ganz rationalistischen Gepräges, in denen er dem lieben Gott gar nicht genug dafür danken kann, daß dieser ihn so herrlich geschaffen hat. Es ist die Religion des Rationalismus, der Gellert hier dient, wie er denn auch einmal in einem Roman einen sibirischen Juden als edeln Menschen schildert; das erstemal, daß in der Dichtung wie im Leben das verachtete Volk nicht mit Hohn und Schmutz überschüttet wird. An Dank und Anerkennung hat es Gellert nicht gefehlt. Er war überall bekannt und beliebt, Protestanten huldigen ihm wie Katholiken, Preußen wie Österreicher, Adlige wie Bürger und Bauern. Er wird der Gewissensrat seines Volkes; wer über irgend etwas zweifelhaft ist, fragt bei ihm an, wie er sich aus religiösen Zweifeln befreien, welche Bücher er lesen, woher er einen Hauslehrer bekommen könne, ob er dies oder jenes Mädchen heiraten solle. Und Gellert antwortet jedem einzelnen ganz ausführlich und belastet so seine schwache und früh erliegende Gesundheit mit einem ungeheuer umfangreichen Briefwechsel mit Leuten, die er nie im Leben gesehen hat. Auch der größte seiner Zeitgenossen

hat ihn hochgeschätzt: „Das ist ein ganz anderer Mann als Gottsched", urteilte Friedrich der Große, der sie beide kennengelernt hatte.

Aus dem Kreise der „Bremer Beiträger" geht auch der jung verstorbene **Johann Elias Schlegel** hervor, der einzige, der in diesem Zeitraum außer Gottsched sich um das Drama kümmert. Seine eigenen Versuche sind allerdings, wie übrigens auch Gellerts Lustspiele, längst verlorenes Gut geworden. Aber er weist als erster entschieden auf die Bedeutung Shakespeares hin; von ihm übernimmt er versuchsweise einmal den (fünfhebigen) Blankvers, ein Beispiel, das dann reiche Nachfolge fand; von Shakespeare, meint er, sollen wir lernen, heimische Stoffe im Drama zu gestalten. Vor allem aber sollen wir aus dem Studium Shakespeares erkennen, daß es töricht sei, das Drama eines Volkes bedingungslos, wie Gottsched es wollte, einem anderen aufzudrängen. Das englische und das französische Drama seien beide in ihrer Art vortrefflich, aber Corneille konnte nur in Paris, Shakespeare nur in London erstehen. Das Drama müsse aus der Natur des Volkes herauswachsen, und auf jeden Fall weise die Natur unseres Landes mehr nach England als nach Frankreich.

Wir sehen, es fehlt in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nicht an brauchbaren Gedanken und ernsthaften Versuchen, den Zustand der deutschen Dichtkunst zu heben; auf den Anregungen Gottscheds, der Schweizer, Schlegels können die späteren Geschlechter weiterbauen. Aber alles steht unter dem Zeichen des Verstandes, jeder ist ängstlich bemüht, recht vernünftig zu sein. Wirklich lebendige Gedichte bringt denn auch nur ein einziger hervor, dem das Schicksal und sein kraftloser Wille das Leben unvernünftig genug gestalteten, der Schlesier **Johann Christian Günther**, der, 1695 geboren, im Alter von achtundzwanzig Jahren in trostlosem Elend starb. Er ist seit Jahrhunderten der erste individuelle Lyriker; er steht außerhalb jeder Dichtergruppe und gestaltet als wahrer Dichter sein persönliches Erlebnis zum Gedicht. Aber er erlebt nur Jammervolles: seine Verlobte verläßt, sein Vater verstößt ihn, im Beruf fehlt ihm jedes Glück, in der Fremde lebt er von Geschenken und der jammervollen Entlohnung für Gelegenheitsgedichte, um die er seine Kunst verkauft, Krankheit bringt ihn dem Tode nahe — alles nicht ohne eigene große Schuld. Aber aus dieser Lebensnot erwächst seine Lyrik. Wie Beichten muten die letzten Gedichte an, und sie klingen wie Schreie der Verzweiflung:

Ach Gott, mein Gott, erbarme dich!
Was Gott? Was mein? Und was erbarme?
Die Schickung peitscht die ausgestreckten [Arme,
Und über mich,
und über mich allein
kommt weder Tau noch Sonnenschein,
der doch sonst auf der Erden
auf Gut und Böse fällt.

Flehend wendet er sich an die, die ihn verstoßen und verfluchen:

Nur dies verlangt mein Herz: ihr sollt nicht spöttisch richten.
Ich bin ein Mensch wie ihr!

Und in seinen letzten Tagen sucht er Hilfe bei Gott:

Dein armer Dichter kommt schon wieder
und fällt mit seiner Bürde nieder
und sieht dich, weil er sonst nichts kann,
mit Augen voller Schwermut an.
Er hat kein Blut mehr zu den Tränen
und kann vor Schwachheit nicht mehr schrein —
mein Heiland, laß das stumme Sehnen
ein Opfer um Erbarmung sein!

Aus Günthers Lyrik erkennen wir, was der deutschen Dichtung fehlt: Gefühl muß an die Stelle des Verstandes treten, Schwung an Stelle der Nüchternheit, Begeisterung an Stelle der „Vernunft". Dieser Umschwung setzt ein, als Kronprinz Friedrich von Preußen König wird.

9. Das Zeitalter Friedrichs des Großen.

Mit Friedrich dem Großen besteigt die Aufklärung den Thron. Alle die Wünsche und Forderungen, die sie aufgestellt hatte, der König hatte die Macht, sie wenigstens teilweise zu erfüllen. Am dritten Tage seiner Regierung schafft er für sein Reich die Folter ab; noch nicht drei Wochen später, und er erläßt die berühmte Verfügung, daß „die Religionen müssen alle toleriret werden" und bei ihm jeder nach seiner Fasson selig werden könne. Fast seine ganze Regierungszeit erfüllt Plan und Ausführung eines „lediglich auf Vernunft und Landesverfassung gegründeten" Landrechts; und soweit seine Macht reicht, verfügt er die Aufhebung der Leibeigenschaft. Durch Ausbildung des Schulwesens, Gründung neuer Erwerbszweige, Anlage und Unterstützung von Fabrikbetrieben sucht er seines Volkes Bildung, Fleiß und Betriebsamkeit zu heben. Immer ist er sich dabei bewußt, nur der erste Diener seines Staates zu sein, und er selbst betont mehrere Male, ganz im Sinne der Aufklärung, daß seine Vorfahren das Zepter nur durch die Wahl des Volkes erhalten hätten, daß er sich deshalb seines „Amtes" würdig zeigen, ein Beschirmer des Rechts und der Freiheit aller sein müsse. In seinem Leben zeigt sich deutlich die Rastlosigkeit des Strebens, wie sie der Aufklärung eigen, das Bemühen, Schlechtes zu vertilgen, Gutes an die Stelle zu setzen. Wie jeder echte Aufklärer ist auch Friedrich der Große ein Wahrheitsucher.

Kurz nach seinem Regierungsantritt berief Friedrich den Rationalisten Christian Wolff, der unter der vorangegangenen Regierung wegen angeblicher Gotteslästerung vertrieben worden war, nach Preußen zurück; denn, so meint der junge König, „ein Mensch, der die Wahrheit sucht und sie liebet, muß unter aller menschlichen Gesellschaft wert gehalten werden". Aber in seinen Anschauungen und in seiner Geistesrichtung hat der König nichts mit dem engen Rationalismus zu tun; er ist längst über ihn hinausgekommen und hat sich der Aufklärung in ihrer ursprünglichen edleren Gestalt angeschlossen. Nicht nur steht er der hochmütigen Auffassung fern, nach der der Mensch das Wunderwerk der Schöpfung und seine Erschaffung Gottes verdienstlichste Tat sei; sondern er sieht den Menschen für so gering an, daß

er nicht weiß, ob „die Vorsehung sich in die menschlichen Erbärmlichkeiten einzumischen geruht“; ja er weiß auch, daß der Verstand keineswegs der Herr aller Dinge sei: „Irren ist sein Los“. Was ihn aber hoch auch über die Aufklärung erhebt, das ist das Bewußtsein, daß der leicht sich überhebende Verstand durch das *Gefühl* in Schranken gehalten werden müsse. Der Geist „soll niemals bei mir den ungerechten Vorzug haben vor einem schlichten und reinen, seiner Pflicht getreuen Herzen“. So wird denn oft genug der scharfe Verstand bei ihm vom Gefühl durchbrochen. Nie beseitigt Friedrich, oft genug stärkt er das nüchterne Pflichtbewußtsein durch die Hingabe an die Stimmungen seines Gefühls. Er erquickt sich an der Schönheit von Natur und Kunst, legt sich bei Sanssouci einen wundervollen Park an und sammelt Bildwerke und Gemälde. Fast täglich wird hier die erste Morgenstunde der Flöte, der Abend der Musik in größerem Kreise gewidmet. Auch auf seinen Feldzügen kann er sie nicht entbehren, wie er denn auch während des Krieges Zeit hat, die Dresdner Galerie zu besuchen. Im Lager liest er Klassiker des Altertums und französische Schriftsteller, er komponiert Sonaten und verfaßt Gedichte. Welch andere Stellung hat die Kunst in seinem Leben als in dem der Rationalisten! Für ihn soll sie keine Belehrung sein, für ihn ist die Kunst ein unentbehrlicher Teil des Lebens.

Mit der deutschen Dichtkunst hat sich Friedrich der Große erst am Ende seines Lebens in der kleinen Schrift „*De la littérature allemande*“ auseinandergesetzt; er hat kein Verständnis für sie gehabt. Von den Bildungseindrücken seiner Jugend, von dem französischen Geschmack der Zeit hat er sich nicht freimachen können. Klopstock, Wieland, Lessing, Herder, Goethe — er erwähnt sie gar nicht oder nur tadelnd; anderseits hat er auch für Gottsched nichts übrig gehabt. Für ihn gab es noch keine deutsche Dichtkunst; aber er prophezeit ihr eine glänzende Zukunft: die schönen Tage unserer Literatur nahen sich; „ich kündige sie an, sie sind im Begriffe, zu erscheinen; ich werde sie nicht sehen, mein Alter verbietet mir die Hoffnung. Ich bin wie Moses: ich sehe das gelobte Land von fern, aber ich werde es nicht betreten.“

Er wußte nicht, daß er schon in ihm lebte, daß er selbst das deutsche Volk in dies gelobte Land geführt hatte. Er, der sich so schroff von der deutschen Literatur abwandte, ist es trotzdem gewesen, der die Grundlagen ihrer kommenden Blütezeit gelegt hat. Dies war nur möglich, weil er selbst innerlich ganz deutsch war. Er liebte die französische Grazie, aber er war von schwerem Ernst; er begeisterte sich für französische Kultur, aber er durchdrang sie mit deutscher Gründlichkeit; er verehrte frohe Lebenskunst, aber er widmete sein freudeloses Leben dem ernsten Pflichtgedanken. Und wenn er in seinem politischen Testamente es die Pflicht eines jeden Bürgers nennt, seinem Vaterlande zu dienen, so darf er fortfahren: „Diese Pflicht habe ich in allen verschiedenen Lagen meines Lebens zu erfüllen versucht.“ So ruhen

die Wurzeln seines Wesens in demselben Boden, aus dem auch die sittlichen Ideale des deutschen Volkes hervorwachsen. Was ihn dem deutschen Volksgefühl fremd macht, ist Hülle, was ihn der deutschen Seele teuer macht, Kern seines Wesens. So erklärt sich die ungeheuere Wirkung, die er auf die Dichtung seines Volkes ausübte: Er hat dem deutschen Volke, besonders dem protestantischen Teile, das Nationalgefühl wiedergegeben, das diesem jahrzehntelang gefehlt hatte und ohne das eine große Dichtung doch nicht erwachsen kann. Er schenkt den Deutschen in sich selbst einen Helden, dessen Taten Begeisterung erwecken; wie hatte sie der früheren Zeit gefehlt! Er schafft durch diese Taten neue Stoffe für die Dichtkunst, so daß der witzige Göttinger Professor Kästner wohl den Musenquell der Griechen, Hippokrene (Roßquelle; Roß = Pegasus), mit Roßbach übersetzen will. Durch seine religiöse Toleranz erweitert er ebenfalls den Stoffkreis der Dichtung, die nun nicht mehr ängstlich vor dem Eingreifen der Orthodoxie ihre freiesten Gedanken zurückzuhalten braucht. Und sogar dadurch, daß er sich von der deutschen Literatur abwendet — was freilich weiter kein Verdienst ist — erweckt er bei den Dichtern das Bestreben, Großes zu leisten, um seine Aufmerksamkeit doch endlich zu gewinnen. Vor allem aber bricht er durch sein Beispiel die Vorherrschaft des Verstandes. Das lange zurückgehaltene Gefühl drängt auch in der Dichtkunst endlich siegreich hervor.

Die ganz aus dem Gefühl und dem persönlichen Erlebnis hervorquellenden Gedichte des unglückseligen Christian Günther waren in die Zeit der Vorherrschaft des Rationalismus gefallen; sie hatten weder Beifall noch Nacheiferung gefunden. Als aber 1748 der junge **Friedrich Gottlieb Klopstock** in den „Bremer Beiträgen“ die drei ersten Gesänge seines „Messias“ erscheinen läßt, in denen keine Spur von „Vernunft“ zu finden ist, da ist der Jubel und die Begeisterung beispiellos. Bei Klopstock ist *alles Gefühl*; und so wie die Rationalisten ängstlich bemüht waren, aus ihren Gedanken und Kunstwerken nur gar nichts hervorscheinen zu lassen, was irgendwie „unvernünftig“ aussehen könnte, so will Klopstock auf jeden Fall nur gefühlvoll sein. In seiner „*Frühlingsfeier*“ schildert er uns einen Morgenspaziergang, nicht unternommen, um irgendein Ziel zu erreichen oder weil es der Arzt verordnet hat, sondern um „anzubeten“. Mit gewaltigen Wellen schlägt das Gefühl in Gottes freier Natur über ihm zusammen; er vergeht vor Entzücken. Er denkt an den Ozean der Welt, die Ströme des Lichts, die Hand des Allmächtigen, aus der wie ein Tropfen die Erde hervorquoll. Gedanken an die Unsterblichkeit erfüllen seine von tiefer Ehrfurcht vor der Schöpfung ergriffene Seele. Er fühlt die Nähe des Ewigen; kühlende Lüfte, die sein „glühendes Angesicht“ umwehen, künden sie ihm. Und nun, als die schwüle Morgensonne von heraufströmenden Wolken verhüllt wird und ein Gewitter losbricht, da ist er ihm sichtbar, der Ewige. Die Schrecken des Ge-

witters berühren den Wandernden nicht, er fühlt aus allem nur die Größe des Unendlichen. Lob, Preis und Dank sind seine Gefühle; denn Gott ist gnädig, schützt er doch auch ihn in der rasch aufgesuchten Hütte. „Gnädiger Regen" erquickt nun die dürstende Erde; „in stillem, sanftem Säuseln kommt Jehova, und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens".

Nicht wie der Rationalist es getan hätte, erklärt Klopstock etwa naturwissenschaftlich das Wesen des Gewitters oder wägt seinen Nutzen oder Schaden nach dem Marktwerte ab. Für ihn ist es nur der Anlaß zu einem Gefühlsausbruch von elementarer Gewalt. Aber deutlich erkennt man, daß Klopstock ein Beginner, kein Vollender ist. Der zweite Teil freilich des Gedichtes, der die Gewitterschilderung enthält, ist vollendet; das Erlebnis des Naturereignisses vermittelt uns der Dichter unmittelbar. Aber das tiefe Gefühl, das — der Inhalt der ersten Gedichtshälfte - vor dem Losbrechen des Gewitters sein ganzes Innere beben macht, vermag er nicht rein zu gestalten; statt dessen reflektiert er über seine Empfindungen. Durch die verwickelten Satzperioden, die schwülstige Ausdrucksweise und den völlig alle Schranken durchbrechenden Gefühlsüberschwang verlangt er eine so starke Mitarbeit des Verstandes seiner Leser, daß in diesen ein künstlerischer Genuß nicht aufkommen kann. Klopstock, der nur in Gefühlen lebt, scheitert als Dichter daran, daß er zu oft über sie reflektiert. Dabei gerät er dann entweder in ein überschwengliches Pathos oder, wenn ihm beispielsweise die ungewisse Unsterblichkeit des Frühlingswürmchens Tränen in die Augen lockt, zu einer fast lächerlichen Rührseligkeit. Diese beiden Extreme, erwachsen auf demselben Boden des Gefühls, erfüllen und schädigen seine Lyrik.

Klopstock hat in seinen Oden — die Vorliebe für die klassischen Formen und die Abneigung gegen den Reim hat er von den Schweizern gelernt — in einem Maße, wie kein Dichter jahrhundertelang vor ihm, nur seine Erlebnisse besungen, innere wie äußere, wenngleich sein Leben an letzteren nicht gerade reich war. Geboren im Jahre 1724 in Quedlinburg als Sohn eines tiefreligiösen Vaters wuchs er auf dem Lande auf, so daß Gottesglaube und Naturfreude seine jugendliche Seele am meisten beeinflußten. Nach der Schulzeit in Pforta studiert er, zuletzt in Leipzig, Theologie und Philologie, von Anfang an aber mit der Absicht, nur ein Dichter zu werden — wie „unvernünftig"! Denn schon als der Einundzwanzigjährige die Schule verließ, stand seine Lebensaufgabe, eine dichterische Gestaltung des Leidens Christi, ihm deutlich vor Augen. In Leipzig schließt sich Klopstock dem Freundeskreis der „Bremer Beiträger" an, und schon in den hier entstehenden Freundschaftsoden zeigt sich deutlich, wie der jugendliche Schwärmer, der bewußt die Wege der Gottschedianer meidet, sein Gefühl fast gewaltsam anstachelt. Als einer der Freunde nach Hamburg reist, da beklagt Klopstock den Abschied wie einen Todesfall, wenn er auch mit männlicher Tugend die Tränen gewaltsam zurückhält („An Giseke"). Und ein andermal malt er sich, vierundzwanzig Jahre alt, aus, wie er einst als Greis in leeren Tagen einsam von Grab zu Grab der Freunde pilgern werde („An Ebert"). In Leipzig wird er auch zuerst von der Liebe ergriffen. Aber „Fanny" ist hart und will ihn nicht erhören; und so malt er sich in seiner Ode „An Fanny" aus, wie es einst nach ihrer beider Tod sein werde, und tröstet sich mit dem Gedanken an seine dichterische Unsterblichkeit. Denn schon hat der große Erfolg seines „Messias" dem Dichter ein reiches Maß von Selbstgefühl verliehen. Um ihn aus seiner Liebesnot zu befreien, fordert ihn Bodmer zu einem Besuch in Zürich auf. Aber der „seraphische Jüngling" entspricht nicht den Erwartungen seines früh philiströs gewordenen Gastgebers, der grämlich auf den Fröhlichen herabblickt, als dieser, in Erinnerung an das „galante Leipzig" und keineswegs seine hochgespannten Messiasstimmungen ins tägliche Leben übertragend, mit der männlichen und weiblichen Jugend Zürichs lustige Fahrten auf dem See unternimmt. Auch aus diesem Erlebnis erwächst eine Ode: „Der Zürcher See". Lenz, Liebe, Wein und Rosen werden darin anakreontisch besungen, aber auch, was größer ist als sie, die Unsterblichkeit, und das Süßeste des Lebens, der Besitz eines Freundes. Und so schweift der Blick des Fröhlichen zum Schluß doch wieder mit gefühlvoller Betrübnis und Sehnsucht zurück zu den fernen Freunden in der Heimat. Das unerquicklich sich gestaltende Verhältnis Klopstocks zu Bodmer wird zur rechten Zeit dadurch gelöst, daß ein Verehrer des Dichters ihm eine Stelle am dänischen Königshofe verschafft, die ihm ein sorgenfreies Leben zusichert und ihm ermöglicht, sich 1754 mit Meta Moller zu verheiraten; ein Bund, der freilich schon nach vier Jahren zum unsäglichen Schmerz des Dichters durch den Tod der inniggeliebten Gattin gelöst wird. Zwei der schönsten Oden verdanken wir der Erinnerung an diesen tiefen Eindruck: „Die frühen Gräber" und „Die Sommernacht", beide voll reinen Gefühls ohne Reflexion, ohne Pathos, ohne Rührseligkeit. - Auch die historischen Ereignisse seiner Zeit: die Kriege Friedrichs des Großen und die Französische Revolution werden ihm zum Erlebnis. Schon 1749 hat er ein in frischem und kriegerischem Rhythmus ertönendes „Kriegslied" gesungen; aber der König hat ihm nicht gedankt, und so ändert er in späteren Jahren voll Groll den Namen Friedrich in Heinrich und bezieht die Ode auf Heinrich den Vogler. Und auch in seinem Verhältnis zur Französischen Revolution ändert er seinen Sinn. Er preist sie 1788 und noch zwei Jahre später als die größte Tat des Jahrhunderts („Etats Généraux"; „Sie und nicht wir"), aber nach den Schreckenstagen erklärt er, daß des „goldnen Traumes Wonne" dahin sei („Mein Irrtum"). Die künstlerische Ausbeute seiner letzten Lebensjahrzehnte ist äußerst gering: schwülstige und jeder dramatischen Entwicklung entbehrende, wenn auch von starker Vaterlandsliebe zeugende „Bardiete", das sind Dramen, die das Schicksal Hermanns des Cheruskers behandeln; schädigende Umarbeitungen früherer Oden, wie

des Kriegsliedes; verworrene wissenschaftliche Schriften; endlich im Jahre 1773, nach fünfundzwanzigjähriger Arbeit, die Vollendung des „Messias", dessen Gesänge gegen den Schluß hin mehr und mehr an künstlerischem Wert verlieren.

Das Schicksal des „Messias", in dem in zwanzig Gesängen die Leiden des Herrn bis zur Himmelfahrt besungen werden, ist tragisch gewesen. Mit Begeisterung wurde der Anfang als die Erlösung vom Rationalismus und nüchterner Vernunft aufgenommen. Als der Schluß erschien, hatte die Entwicklung der deutschen Dichtung das Epos längst überholt. Und nie wieder ist dieses Werk zu Ehren gekommen, in dem ein junger Poet im Vollgefühl seiner dichterischen Kraft und das Herz geschwellt von der Größe und Bedeutung seiner poetischen Sendung sich das größte Geschehnis zum Stoffe nahm, das die Erde gesehen hat. Die Begeisterung, mit der das Gedicht anfänglich aufgenommen wurde, ist verständlich. Da das Werk in kürzeren Abschnitten erschien, konnten die Leser sich mit aller Muße in die lyrischen und musikalisch-sprachlichen Schönheiten versenken, ohne zu merken, daß dem „Messias" dasjenige fehlt, was ihn zum Epos machen sollte — die Handlung. Das aber lag klar und deutlich nach Vollendung des Werks vor; denn Klopstock löst, ängstlich besorgt, die Hochflut seiner Gefühle nicht abdämmen zu lassen, jedes Handlungsmoment in Empfindung auf. Anstatt ein Ereignis zu erzählen, schildert er nur das Gefühl, das es in den beteiligten Personen und — zum größten Schaden des Gedichts — in ihm selbst hervorruft; vor Schmerz oder Tränen muß er abbrechen — gewiß ein schlechter Erzähler. Wenn aber ein Geschehnis beim besten Willen keine Empfindung zu erwecken vermag, dann wird es so unklar berichtet, daß es oft ganz unverständlich bleibt. Unter der fehlenden Handlung leiden die Charaktere; statt die Gestalten durch ihre Taten zu zeichnen, bedient Klopstock sich der direkten Charakteristik. Und auch das ist selten genug, denn was soll an den Engeln und überirdischen Wesen, die das Epos bevölkern, viel zu charakterisieren sein, es sind ebenso charakter- wie körperlose Gestalten. Nichts läßt aber die Aufmerksamkeit und das Interesse so schnell ermüden wie der beständig hochgespannte oder auch überspannte Gefühlsüberschwang, der ohne jede Unterbrechung und ohne jeden Gegensatz in überschwenglichen Bildern und Gleichnissen, in fortwährendem Weinen und Klagen und Ausrufen seinen Ausdruck sucht. Und wenn endlich Klopstock durch den Gebrauch des Hexameters die deutsche Dichtung von dem unerträglichen Alexandriner erlöste, so behandelt er die antike Form ebenso wie in seinen Oden doch nicht meisterhaft genug, um sie auch für die Nachwelt schmackhaft zu machen.

Klopstock hat die letzten dreißig Jahre seines Lebens mit wenigen Unterbrechungen in Hamburg zugebracht, da er Kopenhagen infolge eines Regierungswechsels hatte verlassen müssen. Als er 1803 starb, bestattete man ihn mit fürstlichen Ehren, trotzdem seine Mannesjahre nicht die Erfüllung dessen gebracht, was die reichen Gaben des Jünglings versprochen hatten. Aber man erkannte schon damals, daß er an den Pforten unserer klassischen Literatur gestanden hatte.

Kurze Zeit, nachdem Klopstock seinen Züricher Gastgeber Bodmer durch seine Lebenslust und sein allzu irdisches Wesen schwer enttäuscht hatte, fand sich bei diesem ein neuer Gast ein, wieder ein „seraphischer Jüngling". Und **Christoph Martin Wieland**, der 1733 in einem kleinen Örtchen nahe bei Biberach in Oberschwaben geboren war, schien dank seiner pietistisch-frömmelnden Erziehung und seiner schwärmerisch-religiösen Neigungen Bodmers Ideal von einem Dichter zu erfüllen. Der merkwürdige Bund des in seinem ganzen Wesen früh greisenhaft gewordenen Bodmer und des schmächtigen, nur in geistigen Sphären lebenden und die irdische Anakreontik heftig schmähenden Jünglings dauerte auch wirklich mehrere Jahre. Die Früchte der gemeinsamen Tätigkeit sind wenig erfreulich, beachtenswert nur der Versuch Wielands bei Beginn des Siebenjährigen Krieges, Friedrich den Großen in der Gestalt des persischen Cyrus in einem Epos zu besingen. 1760 übernimmt Wieland eine städtische Stellung in Biberach, und hier vollendet sich der schon in der Schweiz einsetzende entscheidende Umschwung in seinem Leben und Dichten. Nicht das kümmerliche Kleinbürgertum seiner Schwabenstadt, sondern die Freundschaft mit einer in der Nähe ansässigen hochgebildeten und feingeistigen Adelsfamilie, vor allem aber mannigfache Lektüre und die Bekanntschaft mit Shakespeare führen ihn von der Schwärmerei zur Natur zurück. In wenigen Jahren übersetzt er hier zweiundzwanzig Stücke Shakespeares in Prosa, so dessen Kenntnis und Verständnis in Deutschland gewaltig mehrend.

Hier erscheint auch sein Roman „Agathon", das Denkmal seiner inneren Wandlung, den Sieg der Natur über die Schwärmerei darstellend. Wieland schildert freilich die Geschehnisse in griechischer Verkleidung und läßt sie im Zeitalter des Sokrates vor sich gehen, aber Agathon ist er selbst, Agathons Umgebung seine eigene, Agathons Erlebnisse die seinen. Die stoffliche Spannung ist gering; der Held ist Idealist und Schwärmer, den mancherlei Abenteuer in die rauhe Wirklichkeit zurückrufen, der aber immer von neuem in seine Unnatur verfällt, bis er sich endlich zu einer reichlich seichten Weltanschauung von Leben und Lebenlassen durchkämpft, oder vielmehr sich ihr ergibt. Der „Agathon" ist ein Entwicklungsroman wie der „Parzival" und der „Simplicissimus", und genügt uns auch nicht der zu wenig ernsthaft erscheinende Abschluß — wir vermissen die Läuterung des Helden —, so sehen wir doch, wie das stoffliche Interesse zum Besten der Seelenschilderung zurückgedrängt ist. Das ist eine neue, und zwar die entscheidende Entwicklungsstufe im deutschen Roman; und wenn auch Wieland

hier noch keineswegs Vollendetes bietet, so haben seine Anregungen doch maßgebenden Einfluß auf spätere Zeiten gehabt.

Eine äußerliche Wirkung des Romans war Wielands Ernennung zum Professor in Erfurt; und ein von hier aus erscheinender Erziehungsroman veranlaßt die Herzogin-Witwe Anna Amalie von Sachsen-Weimar, Wieland als Erzieher ihrer unmündigen Söhne, also auch des späteren Herzogs Karl August, nach Weimar zu berufen. Von 1772 bis an sein Lebensende 1813 hat Wieland hier oder in der näheren Umgebung seinen Wohnsitz behalten, von den Einkünften seiner Schriftstellerei, vor allem der Herausgabe einer Zeitschrift „Der teutsche Merkur" lebend. Im ersten Jahrzehnt in Weimar erschienen seine besten Schöpfungen.

In einem Prosaroman „Die Abderiten" greift er auf seine kleinbürgerlichen Erlebnisse in Biberach zurück. All die Beschränktheit und Kleinlichkeit seiner ehemaligen Mitbürger, die Klatschsucht und die kleinen Gehässigkeiten, die Wichtigtuerei und das eingebildete Wesen des Spießbürgers, die auch ihm oft genug das Leben verärgert hatten, das ist hier wieder unter der Maske des Griechentums verborgen. Waren doch die Einwohner Abderas im Altertum schon als das verschrien, was bei uns die Schildbürger vorstellen; und Wieland selbst versteckt sich hinter der Gestalt des dort geborenen Philosophen Demokrit. Die Satire ist noch heute lebendig. In ihr findet man die köstliche Geschichte von des Esels Schatten, um den ein riesiger Prozeß, eine feindselige Parteiung, ja fast ein Bürgerkrieg erwächst, weil ein Reisender sich in dem Schatten des von ihm gemieteten Esels ausruhen will, trotzdem er nur den Esel, nicht dessen Schatten gemietet hat.

Aber nicht in seinen Prosaromanen liegt Wielands bleibende Bedeutung für die deutsche Dichtkunst, sondern in seinen Verserzählungen. Schon in Biberach hatte er begonnen, antike und mittelalterliche neben frei erfundenen Stoffen in kurzen Erzählungen und in Versen zu behandeln. Oft genug streift er hier in der Wahl der Stoffe an die Grenze des sittlich Erlaubten. Oft auch ist der Stoff der anmutigen Behandlung nicht wert; denn vollendete Anmut allerdings ist dem Dichter in besonderem Maße eigen. Seine Verse fließen in wohlklingenden Rhythmen und gefälligen Reimen dahin; nichts von der Schwere Klopstockscher Poesie. Die Worte scheinen sich bei Wieland wie von selbst einzustellen, kein trockenes Versschema sucht sie zu pressen. Der Rhythmus wechselt, wenn der Sinn es verlangt, die Verse ändern ihre Länge, wenn der Satzbau es will, die Reime verschlingen sich scheinbar regellos, wie der Wohlklang es fordert. Die Formkunst der mittelalterlich-höfischen Dichtung hat Wieland der deutschen Literatur in diesen Gedichten zurückerobert. Ihr Meisterstück ist „Musarion". Auch hier freilich wird der Held, wie Agathon, nur zu einer zwar allzu lässigen Lebensauffassung geführt, zu einer Philosophie,

die, was Natur und Schicksal uns gewährt,
vergnügt genießt und gern den Rest entbehrt;
die Dinge dieser Welt gern von der schönen Seite
betrachtet ...

Aber das war die Art, wie man die Nüchternheit des Rationalismus bekämpfen mußte. Wer gezögert hatte, Klopstock in seinem Gefühlsüberschwange zu folgen, der wurde durch Wieland zu einem weniger verstiegenen, dafür mehr der Sinnenschönheit der Erde zugewandten Gefühlsleben geführt. Die Gefälligkeit der Lebensanschauung und das Einschmeichelnde der künstlerischen Form wurde der gefährlichste Feind nüchterner Vernunft.

Die Krönung dieser künstlerischen Richtung Wielands ist der in Weimar entstandene „Oberon". Ins „alte romantische Land" reitet der Sänger hier auf seinem Hippogryphen, und mit einer fast zu üppigen Phantasie wirren und tanzen die Ereignisse an uns vorüber, so wie alle Menschen im Epos tanzen müssen, wenn Hüon sein Zauberhorn ertönen läßt. Durch viele bunte Abenteuer, durch Schuld und Unschuld, Glück und Unglück wird das Liebespaar der Erzählung geführt, bis es nach beiderseitiger Läuterung im Flammentode füreinander sterben will und dann durch den Feenkönig Oberon befreit und erhöht wird. Hier führt Wieland wirklich einmal seine Helden zur Läuterung, so seine vollendete Formkunst auch durch edleren gedanklichen Inhalt adelnd.

Klopstock und Wieland stehen am Anfang einer neuen Entwicklung der deutschen Dichtkunst; jener hat ihr den tiefen Gehalt, dieser die künstlerische Form zurückgegeben. Jener erhebt zum ersten Male wieder die Lyrik, dieser die Epik zu einer Kunst. Am Drama haben sich beide versucht, ohne jeden Erfolg. Die Schaffung eines lebensfähigen deutschen Dramas ist das größte, nicht das einzige Verdienst Lessings.

Gotthold Ephraim Lessing, dem Geburtsjahr nach in der Mitte zwischen Klopstock und Wieland stehend, wurde am 22. Januar 1729 als Sohn eines Predigers zu Kamenz in der Oberlausitz geboren. Die väterliche Erziehung und die streng wissenschaftliche Schulbildung der Fürstenschule in Meißen gaben dann dem siebzehnjährig die Universität Leipzig beziehenden Studenten der Theologie ein grundgelehrtes Bücherwissen mit. Aber in Leipzig, dem „Klein-Paris", lernt er erkennen, daß ihn die Bücher „wohl gelehrt, aber nimmermehr zu einem Menschen machen" würden, und so treibt er zwar sein theologisches Fachstudium und noch lieber das der klassischen Philologie, hört aber am eifrigsten auf das, was ihn das bunte Leben lehrt. Er kommt in enge Berührung mit der Neuberschen Truppe. Der Schmerz des frommen Elternhauses über den Verkehr mit dieser lockeren Gesellschaft ist nicht unberechtigt. Seine Beziehungen zu ihr nötigen ihn, Leipzig zu

verlassen. Er gibt sein Studium auf, geht nach Berlin und nennt sich nunmehr „Literat".

Mit voller Berechtigung; denn der reichbegabte Schriftsteller, der jetzt durch Tageskritiken und sonstige Journalistentätigkeit sein Brot erwirbt, kann schon auf eine Fülle literarischer Schöpfungen herabsehen. Er hat anakreontische Lieder gedichtet — sogar bessere als seine Vorbilder, deren Abneigung gegen den Reim er nicht teilt („Der Tod") —, er hat Fabeln verfaßt, wie sie die Schweizer verlangen, der Neigung zur Antike durch geistvolle Epigramme seinen Tribut geleistet, dem Zeitgeschmack huldigend nach Hallerschem Muster ein religiöses Lehrgedicht begonnen, und ein Lustspiel war sogar schon von der Neuberin aufgeführt worden. In einer ganzen Reihe von Jugendkomödien stellt er nach dem Muster Molières einen althergebrachten komischen Typus in den Mittelpunkt des Stückes: einen Weiberfeind, einen Freigeist, eine alte Jungfer. Aber er erfindet auch eine neue Gestalt, den „Jungen Gelehrten", so wie er selbst in seiner Büchernarrheit einer gewesen war, aber nun nicht mehr ist. Und ganz eigene Wege geht Lessing schon in einem kleinen Einakter, „Die Juden", in dem ein Mitglied dieses verachteten Stammes zum Lebensretter eines Barons wird und wohl gar dessen Tochter zum Lohn erhielte, wenn er nicht eben ein Jude wäre. Die Pluralform des Titels zeigt deutlich, daß es Lessing nicht auf die Darstellung eines Einzelfalles ankommt, sondern daß er für ein unterdrücktes Volk in die Schranken tritt.

Schon diese Toleranz und die Verurteilung der unwürdigen und vernunftwidrigen Behandlung des Judenvolks zeigt, daß Lessing im Laufe seines Bildungsganges ein Aufklärer geworden ist. Kommt er doch gerade in der Stadt Friedrichs des Großen, in der er von 1748 bis 1760 mit zwei längeren Unterbrechungen geweilt hat, mit Vertretern der Aufklärung in teilweise enge Berührung. Hier lernt er Voltaire kennen, mit dem er aber infolge eines ihm selbst zur Last fallenden Ungeschicks bald zerfällt, wofür dann Voltaire dem König eine nie beigelegte Abneigung gegen Lessing einflößte. Wichtiger für die Entwicklung seines Geisteslebens war die Freundschaft mit dem Buchhändler Friedrich Nicolai und dem jüdischen Kaufmann Moses Mendelssohn. Beide sind die Vertreter der sogenannten Popularphilosophie, die, auf dem Boden des Rationalismus erwachsen, vor allem in Fragen der Religion, der Erziehung und der Kunst weitesten Kreisen Belehrung schaffen will. Indem sie dabei oft sich mehr zu dem geringen Verständnis des Volkes herabließ, als dieses zu einer würdigen Höhe zu erheben versuchte, geriet sie mehr und mehr in eine klügere Köpfe abstoßende Verflachung und Lehrhaftigkeit. Mendelssohn, ein Altersgenosse Lessings, wirkte für die Popularphilosophie vor allem durch die klare, verständige und oft sogar schöne Ausdrucksweise, mit der er Toleranz und Moral lehrte und auf das edle Ziel allgemeiner Menschlichkeit wies, während der

etwas jüngere Nicolai durch die von ihm herausgegebenen und in seinem Verlage erscheinenden Zeitschriften großen Einfluß gewann. Seine „Allgemeine deutsche Bibliothek" erschien bis 1805, vierzig Jahre lang. Ihre Vorgängerin war die von Lessing in ihren Anfängen entscheidend bestimmte, wöchentlich einmal erscheinende Zeitschrift: „Briefe, die neueste Literatur betreffend".

In dem siebzehnten dieser Briefe vom 16. Februar 1759 stellt sich nun Lessing als denjenigen hin, der die von Gottsched in völlig verfehlter Richtung begonnene Verbesserung der Schaubühne durchführen will. Er streitet Gottsched jedes Verdienst ab, im Gegenteil habe dieser den trüben Zustand des deutschen Dramas durch seine französischen Massenübersetzungen und seinen „mit Kleister und Schere" verfertigten „Cato" nur verschlimmert. Denn nicht das französische Drama, das der „deutschen Denkungsart" gar nicht angemessen sei, dürfe das Vorbild für das ersehnte deutsche Drama werden. „Das Große, das Schreckliche, das Melancholische" des englischen Dramas wirkt auf uns, und Shakespeare ist „ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille". Wenn er auch vom antiken Drama wenig oder nichts gekannt hat, er kommt ihm „in dem Wesentlichen" näher. Auch für Lessing noch ist und bleibt die Antike das unbestreitbare Vorbild. Er ist noch nicht zu der Erkenntnis gekommen, daß Shakespeares Kunst auch „im wesentlichen" nichts mit der klassischen zu tun hat.

Lessing ist Aufklärer, und so reißt er nicht nur nieder, sondern baut Neues auf. Er versucht in seinem Drama „Philotas" zu zeigen, wie man die Antike auch ohne französische Vermittlung nachbilden könne. Sowohl der Stoff von Lessings Drama mit seinen Königen und Helden wie die Form mit den drei Einheiten könnten antik sein und leiden doch nicht an der französischen Weichlichkeit. Für diesen kräftigeren Ton läßt sich allerdings noch eine andere Ursache finden: bei diesem Knaben Philotas, der lieber dem Vaterland durch seinen Tod nützen als durch sein Leben schaden will, hat das Heldentum Friedrichs des Großen — das Werk ist 1758 gedichtet — Pate gestanden. Wie man dagegen von den Engländern lernen könnte, das will Lessing in einem nur wenig ausgeführten „Dr. Faust" zeigen. Dieser „Faust" aber — und das macht das Fragment zu einer seiner beachtenswertesten Schöpfungen ist von den vielen Bearbeitungen, die das alte Volksbuch in fast zwei Jahrhunderten gefunden hatte, der erste, der nicht mit dem Siege des Teufels endet. Lessings „Faust" ist ein Aufklärer, ein leidenschaftlicher Wahrheitsucher, und der Lohn für dies ernste und unbekümmerte Streben kann nicht die Hölle sein. „Die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben, um ihn ewig unglücklich zu machen." Das Licht siegt über die Finsternis!

Schon bevor Lessing in den „Literaturbriefen" Gottsched offen den Kampf erklärte, hatte er durch sein Trauerspiel „Miß Sara Sampson" sich

von der französisch-klassizistischen Richtung durch ein praktisches Beispiel abgewendet. Und mit ungeheuerem Erfolg — Nicolai konnte nach dem vierten Akt vor lauter Rührung nicht einmal mehr weinen — war dieses in Prosa, nicht mehr in Alexandrinern geschriebene „bürgerliche Schauspiel", das erste seit Gryphius' „Cardenio und Celinde", über die Bretter gegangen. Das Stück hat noch alle Mängel eines ersten Versuches. Die Entwicklung der Handlung ist nicht zwingend, die Schuld des geflüchteten Liebespaares führt nur wie zufällig zur Katastrophe, und wir staunen, wenn die Mörderin Marwood am Schluß fast so erscheint, als habe sie jene Schuld richten müssen. Die Personen sind meist zu redselig, das Verhalten von Saras Vater unbegreiflich; die tränenvolle Rührseligkeit aber im Geschmack des „Messias"-Publikums. Die Charaktere sind teilweise noch verzeichnet, so der des Kindes; äußerst scharf erfaßt aber schon der Mellefonts, der zwischen dem dämonischen und dem sentimentalen Weibe schwankt; vorzüglich entwickelt der Charakter der Marwood. Wie diese aus der verlassenen Geliebten zur eifersüchtigen Nebenbuhlerin und dann, von der anderen unwissend gereizt, endlich zur Mörderin wird, das führt zu so geschickt und spannend aufgebauten Szenen wie den letzten des vierten Aktes. An diesen erkennt man schon den künftigen Meister, zu dem Lessing erst nach dem Siebenjährigen Kriege geworden ist.

Die letzte Hälfte des Krieges, von 1760 an, hat Lessing, der Sachse nach Geburt und Preuße nach Gesinnung, als Sekretär des Breslauer Festungskommandanten in nächster Nähe der Ereignisse miterlebt. Es hatte ihn wieder einmal von den Büchern hinausgedrängt ins flutende Leben, und hier inmitten des friderizianischen Heeres sorgt der neue Gesellschaftskreis der Offiziere dafür, daß sich sein Leben äußerlich ganz wie deren eigenes abspielt mit all den Ausschweifungen in Trunk und Spiel, in Verschwendung und Gelagen, wie sie lange Kriegsjahre mit sich bringen. Aber Lessings Inneres wird von all diesen Wirren nicht betroffen, er strebt rastlos weiter, erwirbt sich eine schöne Bibliothek, und in diesen Jahren erlangt er seine volle geistige Reife. „Die ernstliche Epoche meines Lebens nahet heran; ich beginne ein Mann zu werden": das sieht er selbst als das innerliche Ergebnis dieser äußerlich stürmischen Jahre an.

Den Eindrücken dieser Epoche entstammt denn auch seine lebendigste Dichtung, das im Friedensjahr 1763 entworfene, erst vier Jahre später erschienene Lustspiel „Minna von Barnhelm", das erste nationale Drama in deutscher Sprache, die erste bühnenfähige Dichtung, die über die Schilderung kleinbürgerlicher Verhältnisse sich erhebend einen großen historischen Hintergrund hatte.

Nicht der Krieg, sondern der Frieden nach dem Kriege bildet diesen historischen Hintergrund: Friedrich der Große erscheint nicht als Feldherr, sondern als Friedensfürst, als großer und „guter Mann", der alle Schäden

zu beseitigen strebt, alle Verdienste lohnt, vor dem nichts verborgen bleibt. Keiner seiner Generale wird mit Namen genannt; von allen Schlachten wird nur „die Affäre bei den Katzenhäusern" erwähnt. Aber der Konflikt selbst ist durch den Krieg bedingt, seine Grundlage ist der im friderizianischen Heere besonders stark ausgebildete Ehrbegriff. Bis zum Bedienten „Herrn Just" herab beseelt alle diese Soldaten das Gefühl ihrer Ehre, und Riccaut, der es verloren hat, wird zum Lumpen. Am stärksten lebt sie natürlich im Offizier; in Tellheim wird ihre Macht erprobt. Von seiner Familie und seiner Heimat losgerissen, aus preußischen Diensten verabschiedet, durch eine Verwundung ein „Krüppel", durch eine ehrenvolle Tat zum „Bettler" geworden und wegen dieser Tat zugleich schwer an seiner Ehre gekränkt, glaubt Tellheim, dem so alle äußere Ehre abgeschnitten ist, in übertriebener Selbstlosigkeit sich von seiner Braut zurückziehen zu müssen. Aber wie er sein Alles an seine Ehre setzt, so lebt Minna nur in dem Gefühl ihrer Liebe. Und da Tellheim die hohe Aufopferung ihrer Liebe verkennt und in ihr keine Entschädigung für seine verletzte Ehre sehen kann, Minna dagegen in ihrem Selbstgefühl nicht versteht, welche Bedeutung ihm seine Ehre neben ihrer Liebe haben könne, so kommt es zu dem dramatischen Konflikt, der tragisch enden würde, wenn nicht Tellheims Edelmut und Unschuld vom König doch noch richtig erkannt und er wieder in alle Ehren eingesetzt würde. Die innerliche Lösung ergibt sich aus dieser äußeren dadurch, daß Tellheim nun auf alle äußere Ehre Minna zuliebe verzichten will, während Minna ihre Selbstsicherheit aufgibt, nicht mehr ihn nur glücklich machen, sondern auch selbst durch ihn glücklich werden will.

Alle Versuche der Personen im Drama, diesen Konflikt zwischen Ehre und Liebe zu beseitigen — Minnas vorgetäuschte Armut, die Verwechslung der Ringe — dienen nur zur lustspielmäßigen Ausgestaltung. Und indem wir schon lange vor Tellheim, so auch durch Riccaut, wissen, daß seine äußere Ehre schon längst wiederhergestellt ist, als es zum Konflikt kommt, kann uns die tragische Zuspitzung dieses Konfliktes (IV,6) nicht erschüttern, wenngleich sie auch wieder allzu ernsthaft ausgefallen ist, als daß sie uns, wie es vom Lustspiel gefordert wird, erheitern könnte. Im übrigen fehlt es dem dramatischen Aufbau nicht an Spannung; erst im vierten Akt ist die Exposition ganz beendet, und stets werden wir über Erwartung und Enttäuschung zur Erfüllung geführt. Gerade in dieser Technik kommt das Lustspielmäßige zum Ausdruck, ebenso wie in der Schilderung des Wirtshauslebens und der Personen, die in diesem Gasthaus aus- und eingehen, vom verkommenen vaterlandslosen Offizier bis zur schnippischen Kammerjungfer aus Sachsen. Kein Hanswurst mehr beherrscht die Bühne, statt plumper Komik findet sich feiner Humor in Worten und Situationen. Nicht mehr sind die Charaktere in althergebrachte Formen gegossen, sondern jeder von ihnen ist eine individuelle Erscheinung. Sie entwickeln sich im

Laufe der Handlung, und das Wachtmeisterpärchen ist am Schluß so gut innerlich geläutert wie der preußische Major und das sächsische Fräulein.

Wenn so „Minna von Barnhelm“ wegen des Aufbaus der Handlung, der Entwicklung der Charaktere, des tiefen gedanklichen Gehalts als das erste deutsche Drama von bleibender Bedeutung anzusehen ist, so liegt das nicht zum wenigsten daran, daß es auch das erste war, das nicht gemacht, sondern erlebt war. In Tellheim finden wir Lessing wieder, nicht nur in seiner Geldnot und „Verschwendung“, in seinem Leichtsinn und seinem Starrsinn, sondern auch in seiner Hilfsbereitschaft, seinem Opfermut, seiner Ehrenhaftigkeit und vor allem der ernsten und sittlichen Auffassung vom Leben.

Aber — „Minna von Barnhelm“ ist ein Drama der Aufklärung. Bei den psychologisch richtig gezeichneten Charakteren, der Wahrscheinlichkeit der Handlung, der streng logischen Verknüpfung der Ereignisse nach Ursache und Wirkung zeigt sich deutlich der ordnende Verstand. Und so reißen die Gefühle von Liebe und Ehre, die Minna und Tellheim so ganz erfüllen, sie doch nie zur Leidenschaft hin; in jedem Augenblick sind sie imstande, über ihre Gefühle zu reflektieren. Freilich verschwindet dieser Mangel so sehr unter den Vorzügen, daß das Werk trotzdem bis heute nichts von seinem Leben eingebüßt hat.

Noch vor der „Minna“ war, in Eile zum Druck gebracht, der „Laokoon“ erschienen, mit dem Lessing seine Befähigung für den erledigten Posten eines Direktors der Königlichen Bibliothek in Berlin dartun wollte. — „Über die Grenzen der Malerei und Poesie“, so heißt der zweite Titel des Buches, wobei Lessing unter Malerei die gesamte bildende Kunst versteht, unter Poesie dagegen nur die epische. Schon diese unhaltbare Verquickung von Plastik und Malerei läßt vermuten, daß die bildende Kunst aus seiner Schrift keinen großen Nutzen ziehen wird. So hat denn Lessing auch weit weniger ihr als der Dichtkunst durch sein kritisches Meisterwerk gedient. Er knüpft an die Schriften Johann Joachim Winckelmanns an, des ersten deutschen Kunsthistorikers, der als das Wesen der antiken Kunst „edle Einfalt und stille Größe“ ansah. Als Beispiel hat ihm die bekannte Laokoongruppe in Rom gedient, in der Laokoon trotz dem grausamsten Schmerze nicht schreiend dargestellt ist, sondern edel und still leidend, wie es nach Winckelmanns Ansicht der sittlichen Hoheit einer griechischen Seele geziemt. Dagegen beweist nun Lessing, daß die antiken Dichter ihre Helden oft genug schreien ließen; wenn es der Bildhauer nicht tut, so geschehe das nicht aus ethischen, sondern aus künstlerischen Gründen: der schreiende Mund würde als häßliche Vertiefung im Marmor wirken. Überhaupt, meint Lessing, darf der Künstler, der ja nur einen Augenblick darstellen kann, nicht einen solchen wählen, der vorübergehend ist wie Schreien oder auch wie Lachen, das dann zum ewigen Grinsen erstarrt. Anders verfahre der epische Dichter, in dessen Schilderung wir das Häßliche des Schmerzausdruckes nicht sehen,

sondern aus der wir nur das Schreckliche und Erschütternde zu hören vermeinen (Stück 1 4). So ergibt sich ein fundamentaler Unterschied zwischen bildender Kunst und Dichtkunst, den Lessing an einer Anzahl von Beispielen klarmacht, um ihn endlich dahin zu formulieren, daß die Dichtkunst Handlung darstellt, die bildende Kunst Körper. Diese zeigt uns das Aussehen eines Schiffes, jene schildert, wie es gebaut wird, wie es abfährt oder dergleichen. Nur der bildende Künstler kann die Schönheit eines Körpers darstellen. Der Dichter kann noch soviel Merkmale der Schönheit aufzählen: wir hören nur das Nacheinander der einzelnen Teile, sehen kein Nebeneinander. Will Homer — das Muster des epischen Dichters — Helenas Schönheit dem Leser vor Augen führen, so zählt er daher nicht ihre einzelnen Vorzüge auf, sondern er zeigt, welche Wirkungen ihre Schönheit auslöst. Oder er verwandelt die starre körperliche Erscheinung der Schönheit in die bewegliche Anmut des Reizes, denn Reiz ist Schönheit in Bewegung, also Handlung, wie sie der Dichter braucht (Stück 15—22).

Wir bewundern im „Laokoon“ ebensosehr die Feinheit der Gedanken und die große Gelehrsamkeit des Autors, wie die Methode der Untersuchung und die Kunst der Darstellung. Lessing tritt nicht mit fertigen künstlerischen Gesetzen an die Kunstwerke heran, sondern sie offenbaren sich ihm aus dem Wesen der Künste selber, indem er die verschiedenen Künste vergleicht und so ihre Grenzen und Ziele erkennt, ebenso wie er später französische mit antiker und englischer Literatur und noch später die christliche mit der jüdischen und mohammedanischen Religion vergleicht, so jedesmal in das Wesen eines Gegenstandes eindringend. Gerade im „Laokoon“ findet nun diese Methode eine besonders anmutige Darstellung. Die Untersuchung gleicht einem Spaziergang: wir verweilen an einem interessanten Punkte, schweifen vom Wege ab, eilen das eine Mal und schlendern ein anderes Mal und kommen unfehlbar zum Ziele. Und nie will uns Lessing überreden, immer sucht er zu überzeugen: er führt zunächst Beispiele an, leitet daraus Gesetze ab, und ein anerkannter Dichter liefert endlich den Beweis für ihre Richtigkeit. Die Gedanken werden nicht als Gegebenes vor uns hingestellt, sondern sie erstehen in uns selbst. Der Kritiker denkt nicht für uns, sondern mit uns, oder wir mit ihm.

Diese Art der Untersuchung und Darstellung kennzeichnet Lessing als größten Stilkünstler. Auch seine Sprachbehandlung im einzelnen ist bemerkenswert. Er verschwindet nie hinter dem besprochenen Gegenstand, sondern steht dauernd in persönlicher Verbindung mit dem Leser, den er häufig anredet; bezeichnend für seinen Ausdruck ist der häufige Gebrauch des Kolons. Überall tritt sein Ich hervor. Mit dieser persönlichen Redeweise verbindet sich bei Lessing die bewußte Arbeit des Künstlers an seinem Stil. Lessing liebt die Antithese, um der Rede Nachdruck zu verleihen: „Der wahre Bettler ist doch einzig und allein der wahre König.“ Er liebt die Frage, mit der

er gern einen Absatz schließt; man beachte den schönen Schluß der Abhandlung über „Die Erziehung des Menschengeschlechts“. Besonders liebt er eine Häufung von Fragen; sie tauchen plötzlich vor dem Leser auf, umstellen ihn und lassen ihn nicht los, ehe die Antwort gefunden ist. Lessings Sprachgefühl, geschult am Französischen, verbindet sich mit der gestaltenden Kraft des Künstlers und begründet die vorbildliche deutsche Prosa. Er setzt fort, was Luther und die Mystiker begonnen; hatten jene der deutschen Prosa Kraft und Innigkeit verliehen, so schenkt ihr Lessing Beweglichkeit und Schärfe und das wichtigste Erfordernis der Prosa überhaupt: Klarheit.

Lessing erhielt die Stelle in Berlin nicht; der König hatte ihn von der Streitsache mit Voltaire her in schlechter Erinnerung. Nichts aber ehrt den Zurückgedrängten so sehr wie das Wort, das er ein Jahr darauf seine Minna sprechen läßt: „Der König kann nicht alle verdienten Männer kennen, und wenn er sie kennt, so kann er sie nicht alle belohnen.“ Doch stand Lessing jetzt „eben am Markte und war müßig“, und er griff deshalb ganz freudig zu, als ihn Freunde nach Hamburg holten, damit er dem dort im Frühjahr 1767 neu eröffneten Nationaltheater als Dramaturg und „Consulent“ seine reiche dichterische und kritische Erfahrung zuteil werden lasse. In dieser Stellung veröffentlicht Lessing eine zweimal wöchentlich, bald allerdings sehr unregelmäßig erscheinende Zeitschrift, die „Hamburgische Dramaturgie“, in der jedes aufgeführte Stück seinem dichterischen Wert und seiner schauspielerischen Darstellung nach besprochen werden sollte. Letzteres wäre hinsichtlich der immer noch notwendigen Veredlung des Theaters von ebenso großer Bedeutung gewesen wie jenes, aber die Schauspieler wollten Beifall und keine Kritik, und so mußte sich der Kritiker bald auf die Dichtung allein beschränken.

Die „Hamburgische Dramaturgie“ ist in ihrer Art eine nationale Tat wie die Kriege Friedrichs des Großen. Ein nationales deutsches Drama schwebte Lessing als Ideal bei allen Erörterungen vor Augen, und mit der Stimme des Siegers ruft er am Schluß seines Werkes aus: „Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte!“ Eine große Schlacht ist dem Siege vorangegangen, fast mehr eine Hetzjagd, so wie die Franzosen bei Roßbach zu Paaren getrieben worden waren. Auch hier sind es Franzosen, die Tragödiendichter, die aus dem Lande der deutschen Dichtung vertrieben werden sollen. Gegen sie und nicht mehr gegen Gottsched, der unlängst gestorben und damit vor Lessings Angriffen sicher war, richtet sich des Kritikers Angriff, und es ist beachtenswert für Lessings edle Kampfesweise, daß er auch dabei sich vor allem gegen den noch lebenden Voltaire wendet. Er stellt ihm Shakespeare gegenüber. Er zeigt, wie grauenhaft die Gespenstererscheinung im „Hamlet“, wie lächerlich die in Voltaires „Semiramis“ wirkt (10.—12. Stück). Er behauptet, daß die wahre Leidenschaft der Liebe nur in „Romeo und Julia“ sich finde, während Voltaires „Zayre“ höchstens von der „Galanterie“ diktiert sei und wir in diesem Drama wohl einen Eifersüchtigen, wie Orosman, kennen lernen, aber nicht die Eifersucht selbst wie in „Othello“ (15. Stück).

Nach wie vor ist jedoch Shakespeare für Lessing nur der Dramatiker, der auf dem Boden der Antike steht, nach ihren Regeln geschaffen hat, und so baut Lessing denn, indem er die Poetik des Aristoteles auslegt, seine dramaturgischen Theorien wie den „Laokoon“ auf dem Studium der Alten auf, wie denn überhaupt die „Dramaturgie“ eine Art Fortsetzung des nach dem ersten Bande abgebrochenen „Laokoon“ darstellt. Die hier aufgestellte Behauptung, daß das Wesen der Poesie Handlung sei, wird nunmehr für das Drama weiter ausgeführt: es sollen uns im Drama keine Leidenschaften vorgeführt werden, die schon bestehen, keine Caraktere, die schon fertig sind, denn sie würden uns fremdartig, rätselhaft, erstaunlich vorkommen; vielmehr soll erst alles vor uns erstehen und sich entwickeln in einer Handlung, die allgemein möglich sein muß. Denn wir können künstlerisch nur das genießen, was in uns gewissermaßen nachgeschieht. Wir sollen nicht Bewunderung bei einem Drama empfinden, sondern Mitleid und Furcht, wobei Furcht das auf uns bezogene Mitleid ist. Dieses Mitleid ist aber nichts weiter als ein Mitempfinden; nur wo verwandte Saiten in unserem Innern angeschlagen werden, können wir einen künstlerischen Eindruck gewinnen. Damit spricht Lessing deutlich aus, daß nur das ein wahres Kunstwerk sein kann, das nicht konstruiert und erdacht ist, sondern auf einem inneren oder äußeren Erlebnis beruht (74.—78. Stück).

In dem bitteren Epilog, mit dem Lessing im 101.—104. Stück seine „Dramaturgie“ beendet, weil das Nationaltheater infolge von Geldkrisen, schlechter Leitung, Schauspielerränken und Teilnahmlosigkeit des Publikums nach anderthalbjährigem Bestehen seine Pforten geschlossen hatte, sitzt er über sich selber zu Gericht. Er sei kein Dichter, wenn ihn auch einige dafür hielten; in seinen ältesten Versuchen verwechselten sie Genie mit Lust und Leichtigkeit, und was in den neueren Erträgliches sei, das verdanke er einzig und allein der Kritik. „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen.“ Nie ist Lessing größer und verehrungswürdiger als bei dieser Selbsterkenntnis, denn die zeigen seine Worte, nicht falsche Bescheidenheit. Dem Aufklärer fehlte allerdings das Hinreißende und Quellende des Gefühls, das erst den wahren Dichter macht. Aber indem er seine Schöpfungen mit einem nie übertroffenen genialen Kunstverstand immer feiner und sorgfältiger herausarbeitete, stellte er sie als unendlich oft nachgeahmte, selten genug erreichte Vorbilder an den Anfang unserer neueren Literatur. Die Herrschaft des Verstandes, wie sie die Aufklärung forderte, hat in Lessing auf künstlerischem Gebiet ihr Höchstes erreicht.

Daß der Verstand, nicht das Gefühl, Lessing seine Schöpfungen eingab, das zeigt sich am deutlichsten bei demjenigen Drama, in dem Lessing seine theoretischen Ansichten aus der „Dramaturgie" ins Praktische übersetzte, in dem Trauerspiel „Emilia Galotti". Der Dichter benutzt die alte römische Geschichtserzählung von der Virginia, die ihr Vater tötet, damit sie vor den Nachstellungen des raubgierigen und wollüstigen Appius Claudius bewahrt bleibe. Um das notwendige Mitleid noch zu verstärken, verlegt Lessing die Fabel in die nur wenig verhüllte Gegenwart. Die Ruchlosigkeit der kleinen absolutistischen Fürstenhöfe bildet den Hintergrund des Geschehens, der trotz der italienischen Namen deutlich genug erkennbar war. Wie mußten die Zuschauer damaliger Zeit bei des Prinzen gräßlichem „Recht gern", mit dem er eilig und zerstreut ein Todesurteil unterzeichnen will, voll Verständnis für ihre eigene Lage erschrecken. Aber die Personen sollen „unseresgleichen" sein auch in der Anlage des Charakters; das Drama will keine Bösewichte oder Engel, und so erhält Hettore menschlich liebenswürdige Züge, während Emilia menschliche Schwäche zeigt. Wie er es in der „Dramaturgie" forderte, ist Lessing sorglich bedacht, die Einheit der Handlung zu wahren, also auf den Ausgangspunkt des Stückes einen geschlossen folgenden Aufbau zu setzen. Er behält deshalb auch die Einheit der Zeit bei: seine Personen stehen alle früh auf, damit die Geschehnisse in den Rahmen des Tages sich fügen. Auf die Einheit des Ortes verzichtet er als auf eine überflüssige Forderung der Franzosen, wie er in der „Dramaturgie" (46. Stück) gezeigt hatte. Wie er es selbst gefordert hatte, sehen wir Leidenschaft und Charaktere vor uns sich entwickeln. Hettores Liebe kommt erst zum Ausbruch, als ihm im ersten Akt von allen Seiten Emilia wieder in Erinnerung gerufen wird, und allmählich wird er so zum Verbrecher, denn Marinelli ist nur sein Werkzeug. Und die Glut, deren Wachsen wir in Emilia miterleben und aus der sie in ihrer Verzweiflung nur den Tod als Ausweg weiß, wird bei Hettores Worten in der Kirche angefacht. Erfüllt so Lessing seine Forderungen, ist es ihm dadurch gelungen, eine meisterhafte Exposition zu schaffen, in der alles vorbereitet, alles angekündigt und doch nichts verraten wird, bedient er sich dabei einer Kunst des Dialogs, wie sie in ihrer Knappheit und Klarheit in seiner redseligen Zeit unerhört war, so herrscht bei der Ausführung doch der Verstand des Dichters zu sehr vor. Das Drama macht bei dem äußerst sorgfältigen Aufbau den Eindruck des Berechneten: eine Person muß die Bühne verlassen, unmittelbar bevor eine andere auftritt, oder verschiedene Personen müssen sich an bestimmtem Orte zu bestimmter Zeit treffen, damit Gespräche verhindert werden oder stattfinden können. Zuviel beruht auf einem Zufall, von dem Briefe der Emilia Bruneschi, der Hettore seine Emilia ins Gedächtnis ruft, bis zu dem Erscheinen der Orsina, die den Dolch mit sich bringt, der diese Emilia töten soll. Schweigen und Sprechen zu rechter und unrechter Zeit beeinflußt

den Fortgang der Handlung allzu stark. So fallen denn auch die Motive, die Lessing sorgsam für den Tod Emilias herbeiführt, nicht zwingend genug aus: Wir können nicht verstehen, wie die Ermordung Appianis so völlig wirkungslos an Emilias zartem, wenn auch glutvoll erregtem Herzen vorbeigehen kann, und wir begreifen nur schwer, wie ein Vater seine Tochter töten kann, nur um die Möglichkeit ihres Falles zu verhindern. Dennoch bleibt, so wie „Minna von Barnhelm" das erste deutsche Lustspiel, „Emilia Galotti" das erste Trauerspiel, denn alle Kritik gegen Lessing erfolgt doch nur aus dem Gesichtspunkt heraus, den er selbst einem „Meister" gegenüber aufgestellt hat: „Mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd."

Das Trauerspiel erschien erst, als Lessing eine neue, seine letzte Heimstätte im Leben gefunden hatte. Nach dem Zusammenbruch des Hamburger Unternehmens war Lessing 1770 als Bibliothekar an die herzoglich Braunschweigische Bibliothek nach Wolfenbüttel gegangen. Nur kürzere Reisen nach Wien, Hamburg, Italien und häufige Ausflüge nach Braunschweig lockten ihn aus seinem kleinen Städtchen fort, in dem er sich ganz in die vortreffliche Bibliothek vergrub. Mag er hier auch oft die Kleinheit der Verhältnisse und die Gebundenheit seiner Stellung schwer genug empfunden haben — Wolfenbüttel war ein gar zu großer Gegensatz zu Hamburg —, es bereitete ihm doch auch große Freude, wenn er in seiner Bibliothek nach unentdeckten Schätzen suchen und solche dann veröffentlichen durfte. Und ein volles Jahr des Glücks erblühte ihm hier, als er Ende 1776 nach fünfjähriger Verlobungszeit die Witwe eines Freundes, Eva König, eine Frau — wie ihrer beider Briefwechsel zeigt — ganz seiner würdig, in sein Heim führen konnte. Freilich nur auf ein Jahr, denn sie starb nach der Geburt eines Kindes mit diesem, Lessing wieder in Einsamkeit zurücklassend. Seine Briefe aus dieser Leidenszeit sind in ihrer schlecht erkünstelten äußeren Ruhe das Rührendste und Ergreifendste, was er geschrieben: „Meine Frau ist tot, und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, daß mir viel der gleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können zu machen, und ich bin ganz leicht."

Aus diesem Schmerz wird er in einen neuen Kampf gerissen, den letzten, den der schon seelisch und körperlich Schwerkranke führen konnte. Er hatte nämlich, angeblich als in seiner Bibliothek aufgefunden, als „Fragmente eines Ungenannten" Bruchstücke aus einer freigeistigen Schrift des verstorbenen Hamburger Professors Reimarus veröffentlicht, in der dieser heftige Angriffe gegen den Offenbarungsglauben, die Gottheit Christi, den religiösen Charakter des Alten Testaments und andere Bestandteile des lutherischen Kirchenglaubens richtete. Trotzdem nun Lessing erklärte, daß er nicht mit diesen Ansichten übereinstimme, sondern sie nur veröffentliche, um durch öffentliche Erörterung dieser Fragen Leben in die theologische Ge-

lehrsamkeit zu bringen und dadurch Wissenschaft und Erkenntnis zu fördern, wurde er doch der Gegenstand heftiger Angriffe seitens der orthodoxen Geistlichen, besonders des Hamburger Hauptpredigers Melchior Goeze. Von der hohen Warte, von der aus Lessing die Religion als Sache des Gefühls, nicht das Bekenntnis, sondern ein aus der religiösen Stimmung des Gemüts fließendes Tun als maßgebend ansieht und Toleranz für alle Formen des Glaubens verlangt, streitet er für die Wahrheit: „Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgendein Mensch ist oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin alle seine immer wachsende Vollkommenheit bestehet. Der Besitz macht ruhig, träge, stolz. — Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: Wähle! ich fiele ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater, gib! die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!" („Eine Duplik.") Da wurde ihm von Braunschweig aus die Fortsetzung des Streites verboten, und nun bestieg er noch einmal seine „alte Kanzel", das Theater — denn bei Lessing führen alle Wege zum Drama — um von dort aus das Evangelium der Menschlichkeit zu predigen: 1779 erschien „Nathan der Weise".

In dem berühmten Novellenbuch des Boccaccio, dem „Dekamerone", hatte Lessing eine Geschichte gefunden, die ihm auf seine Streitigkeiten zu passen schien. Sultan Saladin fragt einen reichen Juden, dem er eine Falle stellen möchte, ob die christliche, die jüdische oder die mohammedanische Religion die beste sei, und der Jude antwortet mit einer Parabel: Ein Vater, in dessen Familie es Sitte gewesen sei, daß immer der beste der Söhne den Ring erhalten habe, mit dem die Herrschaft über die Familie verknüpft sei, habe keinen seiner drei gleich guten Söhne benachteiligen wollen, deshalb zwei gleiche Ringe heimlich machen lassen und nun jedem der Söhne einen gegeben; noch heute wisse keiner, wer den rechten erhalten habe. Diese Parabel stellt Lessing in den Mittelpunkt seines Dramas, freilich mit einem wichtigen Zusatz: der echte Ring hat die Kraft, den Besitzer vor Gott und Menschen angenehm zu machen, wenn er in dieser Zuversicht ihn trägt. Als nun die drei um den rechten Ring streitenden Brüder von dem Richter ein Urteil verlangen, da meint dieser, man brauche ja nur festzustellen, wen von ihnen dreien die beiden anderen am meisten liebten. Keinen! Denn da keiner den Ring in der verlangten Zuversicht trägt, so hat auch der echte seine Kraft verloren, und es bleibt nichts übrig, als daß jeder sich bemühe, durch sein Handeln die Kraft seines Ringes wieder an den Tag zu bringen. Damit stellt sich Lessings Nathan, als er die Parabel erzählt, über die drei Religionen; keine von ihnen ist echt, so wie sie besteht; der Christ, der Jude,

der Mohammedaner soll vielmehr zu einer höheren Religion streben, in der Geist und Kraft alles, Name und Gebräuche nichts bedeuten: einer Religion allgemeiner Menschlichkeit. Aus der Wirkung soll man diese rechte Religion erkennen, nicht aus ihrem Ursprung.

Um diesen Kern gruppieren sich nun die Personen des Dramas; sie befinden sich alle auf dem Wege zu dieser Religion der Menschlichkeit, mit Ausnahme des fanatischen Patriarchen, der deutlich zeigt, wie Christ sein noch nicht vollkommen sein bedeutet. Einen weiten Weg hat auch Daja noch zurückzulegen; aber ihrem selbstgerechten Glaubensstolz steht ihre Liebe ausgleichend zur Seite. Die Entwicklung des Tempelherrn verfolgt das Drama von Stufe zu Stufe, von der ihm nichts besagenden Opferung des eigenen Lebens beim Brande bis zu der auf innerlicher Gereiftheit beruhenden Bekämpfung seiner Leidenschaft für die Geliebte. Weit auf dem Wege ist in gläubiger Einfalt der Klosterbruder, in hochherziger Weisheit Saladin gekommen. Das Ziel erreicht hat nur Nathan, und er hebt sie alle allmählich zu seiner Höhe empor, so wie er auch Recha nicht im Juden- oder Christentum, sondern in der neuen Religion erzogen hat. „Mensch sein", das ist das Ziel, dem alle zustreben. „Sind Christ und Jude eher Christ und Jude als Mensch?" Und Nathan ist für den Klosterbruder so gut ein Christ, wie dieser für jenen ein Jude. In dieser Welt gibt es keine Standesunterschiede zwischen Herrscher, Ritter und Kaufmann, und am Ende umschlingt ein Familienband Christen und Mohammedaner, wie im „Parzival", und das weitere Band allgemeinen Menschentums läßt den Juden in diesen Bund eintreten.

Die Handlung, die zu diesem Abschluß führt, ist um die Parabel herum zu den Charakteren erfunden und hat daher den Mangel, daß sie nicht aus diesen erwächst; sie bleibt allzu äußerlich vom Zufall beherrscht. Aber auch dieses Drama ist wieder erlebt. Nicht nur in dem Sinne, daß wir im Patriarchen den Hauptpastor Goeze, im Nathan Moses Mendelssohn, in Recha Lessings Stieftochter erkennen könnten, sondern überall finden wir die Spuren Lessings selbst: in der königlichen Freigebigkeit und Würde Saladins bis zu seiner Geldnot herab, in dem Trotz und Kampfesmut des Tempelherrn, in der ruhelosen Sehnsucht des Derwischs aus den bedrängten Verhältnissen ins Weite und vor allem in der Charaktergröße und Selbstüberwindung, der Gelassenheit und Weisheit, mit der auch Nathan sich über schweres Schicksal in seiner Familie fast zu verklärter Hoheit der Gesinnung erhoben hat.

Nicht nur von diesem Ideal der „Humanität", wie es Lessing hier aufgestellt hat, ist eine ungeheuere Wirkung auf unsere klassische Zeit ausgegangen, auch die Form seiner „Predigt" hat Nachfolge gefunden. Oft genug finden wir von nun ab in den deutschen Dramen den Höhepunkt in die „große Szene" des dritten Aktes gelegt. Von „Nathan" ab wird auch der

Blankvers, den Lessing mit sehr logischem Sprachgebrauch, aber sehr „unmusikalischem“ Klang verwendet hat, das Versmaß unserer erhabenen Tragödien.

Noch einmal wendet sich dann Lessing religiösen Fragen zu in der „Erziehung des Menschengeschlechts“, nach der das Judentum die Kindheit und das Alte Testament mit seiner Verheißung irdischen Lohnes das Elementarbuch der Erziehung durch Gott vertritt. Aber auch das Christentum mit dem Neuen Testament ist nur eine Stufe dieser Erziehung, erst das Knabenalter. Mehr und mehr aber gehen wir dem Mannesalter, dem Ziele der Vollendung entgegen, wo der Mensch „das Gute tun wird, weil es das Gute ist, nicht weil willkürliche Belohnungen darauf gesetzt sind“. Langsam und nicht geradeswegs wird diese Entwicklung vor sich gehen, unendliche Zeit wird sie noch brauchen, aber was tut's? „Was habe ich denn zu versäumen? Ist nicht die ganze Ewigkeit mein?“

So nimmt Lessing mit der Aussicht auf eine unermeßliche Ferne Abschied von dieser Welt, die er am 15. Februar 1781, erst zweiundfünfzig Jahre alt, verließ. Er ist nicht einseitig geblieben wie Klopstock, sondern überall entdeckt er das Lebensfähige, um es zielbewußt weiter zu entwickeln. Immer kämpfend sich entfaltend, erscheint er wie sein großer König, den er so gut und der ihn so gar nicht verstanden hatte, immer handelnd, darum immer wieder von allen Richtungen her zum Drama zurückkehrend. Mit Lessing ging auch die Aufklärung zu Grabe, die Gestalt Nathans des Weisen — charakteristisch genug: eines Greises — ist ihr Abschluß und ihre Krönung. Denn inzwischen ist die Herrschaft des Verstandes völlig durch die des Gefühls abgelöst worden. Aber erst nachdem der Sturm und Drang, mit dem das Gefühl zum Durchbruch kam, sich den strengen Lehren Lessings unterworfen hatte, entstand unsere klassische Dichtung.

10. Sturm und Drang.

Während die nüchterne und zopfige Zeit Friedrich Wilhelms I. ganz unter dem Zeichen der Aufklärung, noch dazu in der verflachten Form des Rationalismus, steht, ist dies beim Zeitalter Friedrichs des Großen nicht mehr der Fall. Zwar erreicht die Aufklärung erst unter dem großen König durch Lessing in dessen letzten Lebensjahren ihren höchsten künstlerischen Ausdruck, und der zur Popularphilosophie gewordene Rationalismus überlebt Lessing in Moses Mendelssohn um fünf, in Nicolai gar um dreißig Jahre. Aber schon vor der Jahrhundertmitte war ja in Klopstock im Gegensatz zu der vernunftmäßigen die gefühlsmäßige Richtung zum Durchbruch gekommen.

Die große und unmittelbare Wirkung, die Klopstock in diesem Sinne auf die deutsche Dichtung ausübte, wurde verstärkt vom Auslande her durch die Schriften Jean Jacques Rousseaus. Dieser geniale und ungemein hinreißende Schriftsteller hatte 1750 die Preisfrage einer wissenschaftlichen Akademie, ob Künste und Wissenschaften die Menschheit veredelt hätten, in völlig verneinendem Sinne beantwortet und statt dessen allen geistigen und kulturellen Errungenschaften der Aufklärung die Forderung „Zurück zur Natur!“ entgegengehalten. Er hat sich dann in seinen Zielen, wie er sie auf staatlichem Gebiete im „Contrat social“ und in pädagogischer Hinsicht in dem Erziehungsroman „Emile“ aufstellte, oft genug mit der bekämpften Aufklärung berührt; aber man las doch, wie er es beabsichtigt hatte, aus diesen Schriften wie aus seinem Liebesroman „La Nouvelle Héloïse“ lediglich die Leidenschaft des Gefühls heraus, die sie durchflutet. Besonders auch in Deutschland galt Rousseau als der Apostel von Natur und Gefühl, aber sein Einfluß wirkt hier doch nicht bahnbrechend, sondern nur Bewegungen verstärkend, die in der Dichtkunst schon vor ihm und ohne ihn vorhanden waren.

Die junge Generation der Gefühlsdichter, die zwischen 1740 und 1755 geboren sind — nach dem Titel eines ihrer Dramen hat man der ganzen Richtung den bezeichnenden Namen „Sturm und Drang“ beigelegt —, lernt in erster Linie von Klopstock, der ihr fast als verklärter Heiliger erscheint. Schon bei ihm fand sich ja die große Liebe zur Natur; freilich läßt man es nun nicht mehr bei einem Frühlingsspaziergang bewenden, sondern sucht die Natur in weiterer Ferne, besonders in der Schweiz, deren erhabene Alpenwelt nun ihre ganze gewaltige Größe erschließt. Von Klopstock lernt man ferner die Liebe zum Vaterland, oft schwer genug gemacht durch die unerhörten Zustände mancher kleiner Fürstenhöfe, so desjenigen Karl Eugens von Württemberg, in dessen düsteren Gefängnissen Dichter und Schriftsteller unbedachte Worte ohne Richterspruch jahrelang büßen mußten. Daher vereinigt sich mit der Vaterlandsliebe oft genug der „Tyrannenhaß“ und in seinem Gefolge die meist unklar empfundene Sehnsucht nach Freiheit. Den üblen Taten fürstlicher Bösewichte wird das Lob der Tugend und Religion gegenübergestellt, die beide auch schon Klopstock gepriesen hatte. Und auf seinen Wegen wandeln die jungen Dichter, wenn sie sich in Freundschaftsbünden von Mondscheinzauber und überquellendem Gefühl berauscht ewige Treue schwören bis zum — Tyrannenmorde. Wie Klopstock reden sie im Pathos, wenn sie von Freiheit und Vaterland sprechen, werden sie rührselig und empfindsam, wenn sie Freundschaft und Liebe besingen.

Die Dichter des Sturms und Drangs sind Feinde der Aufklärung. Trotzdem aber entnehmen sie auch ihr mancherlei, sei es wider Willen, sei es in mißverstandener Verwendung. Vor Wieland allerdings haben sie einen heftigen Abscheu. Sie verachten seine lässige Weltanschauung, halten seine graziöse Formkunst für französische Tändelei und verbrennen zum Zeichen

dessen sein Bildnis. Aber die stark sinnlichen Züge, die sich oft genug in ihren Dichtungen finden, zeugen doch von seinem Einfluß. Von Lessing erfahren sie, daß Shakespeare das dramatische Vorbild sein müsse und daß die deutsche Vergangenheit dichterische Stoffe in Fülle biete; so wird der „Faust“ jetzt ein oft behandeltes Thema. Aus Lessing lesen sie aber auch heraus, was dieser ganz anders gemeint hatte: daß alle bisherigen deutschen Dichtungen schwach und kümmerlich seien und daß das Genie die Regeln mache, nicht sich den Regeln fügen müsse. Daraus schließen sie, daß sie nun die Aufgabe zu erfüllen hätten, die deutsche Dichtung aus ihrer Schwachheit zu erlösen, und daß sie zu dem Zwecke möglichst ungebunden und regellos verfahren müßten, denn sie halten sich allesamt für Genies.

An dieser Überschätzung ihres Könnens liegt es, daß der Sturm und Drang, der in richtigem Gegensatz zu dem unkünstlerischen Rationalismus erwachsen ist, nicht die Erwartungen erfüllt, die er erweckt. Denn diese Dichter wollen von niemand lernen, sie erkennen keine Autorität an, keine Kritik. Sie stellen sich dem Dichtwerk, vor allem dem eigenen, nur staunend und verstummend in genießender Bewunderung gegenüber. Nur die Stimme des Herzens, ihr Gefühl, ist beim Schaffen maßgebend, sie dichten allein — ein Lieblingswort der Zeit — aus der „Fülle des Herzens“. Wie sie im Leben zum großen Teil ungebunden durch Beruf oder Familie sind, so wollen sie auch in der Kunst keine Fesseln kennen, „original“ sein.

Die Hauptform ihrer Kunst ist das Drama, und in ihm behandeln sie in regelloser Unform nach vermeintlich Shakespeareschem Muster große Leidenschaften: Vatermord, Brudermord, Kindesmord. Der Bösewicht, der den greisen Vater aus dem Wege räumt, die beiden Brüder, die in Liebe zu derselben Frau, die manchmal sogar ihre unerkannte Schwester ist, entbrennen und sich feindlich bekämpfen, die arme Verführte, die in ihrer Verzweiflung ihr Kind tötet, sind die beliebtesten Gestalten. Der Drang des Gefühls zeigt sich auch im Stil, in dem Verse als unnatürlich vermieden werden, zumal die Stürmer und Dränger auch Shakespeare nur in Wielands Prosaübersetzung kennenlernten. Die Personen sprechen vor Erregung ihre Sätze nicht zu Ende; sie sprechen eigentlich überhaupt nicht, sondern brüllen; ihre Worte überstürzen sich, Ausrufe häufen sich unerträglich. Kraftausdrücke werden fortwährend gebraucht, „Kerl“ wird zum Lieblingswort, und die Helden gebärden sich, als sollten sie jeden Augenblick buchstäblich aus der Haut fahren. Aber indem die Dichter mit der äußeren auch die strenge innere Form des Dramas — Aufbau der Handlung, Entwicklung der Charaktere und dergleichen — meist unbeachtet lassen, gelingt ihnen trotz eigenartigen Ideen und großen Ansätzen kein bleibendes Werk.

Glücklicher sind sie in der Lyrik, wo eine allmähliche Sonderung von Klopstock und, im Zusammenhang mit ihrer Liebe zur Natur, eine Hinneigung zum Volksliede stattfindet, aus dem sogar die Gattung der Ballade in die Kunstdichtung übernommen wird. Dabei zeigt sich, wie im Drama, ein starker Einfluß Englands, wo zur selben Zeit Bischof Percy durch seine Sammlung „Reliques of ancient English Poetry“ den Sinn für Volksdichtung geweckt und der Schotte Macpherson die Lieder des alten Volkssängers Ossian herausgegeben hatte, die sich allerdings später als bewußte Fälschung herausstellten. — Am schlechtesten fährt die epische Dichtung, deren natürliche Breite dem stürmischen Charakter dieser Gefühlsdichter gar nicht liegt.

Der „Sturm und Drang“ ist eine Bewegung der Jugend. Mit künstlerischen Erträgen zu Männern geworden sind von diesen Jünglingen nur drei: Herder, ihr kritischer Führer, Goethe, ihr Größter, Schiller, ihr letzter Nachzügler. Sie alle drei treffen später in Weimar zusammen. Die übrigen sind frühem Tode erlegen, geisteskrank geworden oder sind in den Hafen eines philisterhaften Amtes eingelaufen, in dem ihre Kunst verstummte.

Der begabteste jener Stürmer und Dränger, auf deren „geniale“, ruhelose Jugend nicht das Mannesalter künstlerischer Reife folgte, war Reinhold Lenz, der im Wahnsinn endete. Er weiß in seinem „Hofmeister“ oder den „Soldaten“ packende Gegenwartsbilder hinzustellen, aber er verleugnet so sehr jede dramatische Form, daß seine Akte ohne künstlerischen Zwang oft nur aus Widerspruch gegen die Regelmäßigkeit in unzählige Szenen zerfallen, in denen er willkürliche Räume von Ort und Zeit überspringt. Und stofflich gewinnen seine Dramen nicht dadurch, daß er überall nur das Häßliche im Leben zu sehen scheint und seine Kunst daran haften läßt. — In eine angesehene Lebensstellung als russischer General und zu einer umfangreichen, aber im ganzen unbedeutenden Schriftstellerei rettet sich aus der Gärung seiner Jugendzeit Maximilian Klinger. Von ihm stammt das der ganzen Bewegung den Namen gebende Schauspiel „Sturm und Drang“, und Empfindungen, wie sie dieser Titel ankündet, toben sich denn auch in seinen vielen anderen Dramen aus — er schrieb fünf in einem Jahr —, die alle mit ihren lärmenden Leidenschaften großen Explosionen gleichen. „Die Zwillinge“ mit ihrem Brudermord sind das gelungenste von ihnen. — Wieviel mehr aber der gleiche Stoff durch eine kunstvollere Behandlung gewinnt, das zeigt der „Julius von Tarent“ des früh aus der Kunst in ein bürgerliches Amt verschwindenden Anton Leisewitz, der in der Technik manches von Lessing gelernt hat. — Lessingscher Einfluß zeigt sich auch in den Stoffen, die Friedrich Müller, der sich später in Italien ganz der Malerei widmete und daher in der Literatur als Maler Müller bekannt ist, zu dramatischer Gestaltung auswählt. Er macht sich an einen „Faust“ und sucht aus den alten Volksbüchern die Legende von „Golo und Genoveva“ hervor.

Während diese Dichter ihr Augenmerk in erster Linie auf das Drama richten, in epischen Werken nicht über mißlungene Versuche und Fragmente

hinauskommen und auch in wenigen lyrischen Schöpfungen höchstens einmal wegen der Glut des Gefühls, kaum wegen des Reizes der Form Beachtung verdienen, wendet sich eine andere Gruppe vorwiegend norddeutscher Dichter fast ebenso ausschließlich der Lyrik zu. Den Mittelpunkt dieser Dichterschar, von denen eine Reihe noch durch ein enges persönliches Freundschaftsband im „Hainbunde" vereinigt sind, bildet der seit 1770 jährlich erscheinende „Göttinger Musen-Almanach". Diese Lyriker begegnen sich alle in der heißen Verehrung für Klopstock, und sie versuchen sich zunächst in dessen antiken Formen. Aber auf diesem Wege bleibt doch nur Johann Heinrich **Voß**, der über wenig gelungene eigene Gedichte und seine etwas langweilige „Luise" zu der bahnbrechenden Übersetzung des Homer vordringt, von der die „Odyssee" 1781, die „Ilias" zwölf Jahre später erscheint. Durch diese ungemein fleißige und sorgfältige Arbeit ist Homers formelhafte Ausdrucksweise und die Art der Wahl seiner Beiwörter in unseren deutschen Sprachgeist übergegangen. In ihrer Schlichtheit und Treuherzigkeit ist diese Übersetzung ein kleines Seitenstück zu Luthers Bibel.

Die anderen Dichter des Göttinger Kreises finden sehr bald ganz andere und selbständige Töne. Sie verlernen die fremdartige antikisierende Form, wählen deutsche Versarten und führen den Reim wieder ein. Vor allem aber führt sie englischer Einfluß und ihre Liebe zur Natur auf die alten, noch immer auf dem Lande lebenden Volkslieder, von denen sie Schlichtheit und Volkstümlichkeit des Inhalts, Innigkeit und Sangbarkeit der Form lernen. Oft drucken sie ihren Gedichten gleich die Kompositionen bei. So übertragen sie die Reize des Volksliedes auf die Kunstdichtung. Sangbar volkstümliche Lieder dieser Art gelingen Matthias **Claudius** in seinem „Rheinweinlied":

> Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher
> und trinkt ihn fröhlich leer!

oder in seinem „Weihelied: „Stimmt an mit hellem, hohem Klang . . ." Zum Volkslied geworden ist auch Ludwig Heinrich Christoph **Höltys** „Üb' immer Treu und Redlichkeit"; in den Gedichten des sehr jung an der Schwindsucht Verstorbenen findet sich Frühlingsfreude und empfindsamer Nachtigallengesang, Lebenslust und Todesangst in oft ergreifender Mischung („Lebenspflichten"):

> Rosen auf den Weg gestreut
> und des Harms vergessen!
> Eine kleine Spanne Zeit
> ward uns zugemessen.
>
> Heute hüpft im Frühlingstanz
> noch der frohe Knabe,
> morgen weht der Totenkranz
> schon auf seinem Grabe.

Weniger gelingen **Gottfried August Bürger** seine rein lyrischen Gedichte. Die Reflexion entstellt immer wieder die Leidenschaft des Erlebnisses, an der es ihm wahrhaftig nicht gefehlt hat; aber er braucht fünfunddreißig lange Strophen, um seinen Liebesschmerz („Elegie"), und gar zweiundvierzig, um sein Liebesglück zu besingen („Das hohe Lied"). Gerade Bürger ist im übrigen sorgsam bemüht, recht volkstümlich zu sein, und scheut dabei nie zurück vor dem Gebrauch niederer Ausdrücke und Redewendungen, mit denen er oft genug seine Dichtungen schädigt. Aus der Volksdichtung übernimmt er die bisher der Kunstdichtung fremde Ballade und wird so in gewissem Sinne ihr Begründer. Dabei wählt er gern die Stoffe, die der Sturm und Drang bevorzugt, behandelt so den Kindermord in seiner Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain". Sein unsterbliches Meisterwerk ist die „Lenore". Wie er hier — zur Zeit der Aufklärung — Geister und Gespenster beschwört, die Handlung in ängstlicher Spannung steigert, wie hier alles sich in rasender Bewegung befindet, alle unsere Sinne in Anspruch genommen werden, wir das Schreckliche nicht nur sehen und hören, sondern sogar zu fühlen scheinen, und wie durch Wiederholungen der Worte und Klangmalerei die atemlose Hast dieses Todesrittes zum Ausdruck gebracht wird, das ist schlechtweg meisterhaft.

Die leidenschaftliche Hinneigung zur volkstümlichen Poesie, wie sie diese Lyriker auszeichnet — Voß hoffte sogar irgendwo eine Anstellung als „Volksdichter" zu bekommen –, geht ebenso wie das tiefere Verständnis Shakespeares, das Lessing angebahnt hatte, auf die kritischen Bestrebungen des „Gelehrten" unter den Stürmern und Drängern, auf Johann Gottfried Herder, zurück. Herder war in dem kleinen ostpreußischen Städtchen Mohrungen 1744 geboren und nach entbehrungsreicher Jugend schon in jungen Jahren Prediger in Riga geworden. Unbefriedigt von seinem Wirken, gibt er hier 1769 seine Stellung auf und reist zur See nach Frankreich. Das Tagebuch, das er auf dem Schiffe führt, zeigt ihn uns ganz als den Stürmer und Dränger, in dem die bisher durch die Not des Lebens niedergehaltenen hohen Empfindungen gärend zum Ausbruch kommen. In den folgenden Jahren ist er viel unterwegs, bereist Frankreich, die Niederlande und Westdeutschland, kurze Zeit als Reisebegleiter eines holsteinischen Prinzen, verlobt sich in Darmstadt mit Karoline Flachsland, lernt in Hamburg Lessing, in Straßburg Goethe kennen und kehrt 1771 in ein Amt zurück als Hofprediger in Bückeburg. Fünf Jahre später wird er Generalsuperintendent in Weimar. Hier stirbt er im Todesjahr Klopstocks, 1803.

Schon von Riga aus sind seine ersten kritischen Schriften erschienen, die „Fragmente über die neuere deutsche Literatur" und die „Kritischen Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend". In beiden Schriften knüpft er an Lessing an — ja er setzt ihn sogar fort —, in jenen an die „Literaturbriefe", in diesen an den „Laokoon". In beiden Schriften zeigt sich seine Eigenart und der Unterschied von Lessing schon ausgebildet. Wo Lessing Gedanken ausspricht, äußert Herder Empfindungen; wo Lessing durch Klarheit überzeugt, reißt Herder durch

Begeisterung fort; wo Lessing verstehen will, will Herder nur fühlen; während wir uns bei Lessing immer auf festem Boden befinden, schwankt der Grund bei Herder oft genug. Daraus ergibt sich der Fortschritt und der Rückschritt, den Herder gegenüber Lessing bedeutet. Herder hat das tiefere Verständnis für alles Eigenartige, Individuelle, er weiß sich in jedes Werk hineinzufühlen, er ist immer schwungvoll, hinreißend, anregend — wie bezeichnend die vielen Frage- und Ausrufungszeichen! — aber oft auch wieder unklar und verschwommen. Überall greift Herder wie Lessing Fragen und Probleme auf — in Literatur und Kunst, in Religion und Philosophie, in Geschichte und Sprachwissenschaft —, aber fast nie führt er seine Untersuchungen zu Ende. So verdankt ihm das deutsche Geistesleben eine Fülle von Anregungen. Aber weil meist andere seine Ideen ausgeführt haben, ist er bald zu Unrecht in den Hintergrund gerückt worden.

In die Bewegung des Sturms und Drangs ist Herder im wesentlichen durch die Schriften Rousseaus eingeführt worden. Von ihm übernimmt er das Evangelium der Natur, und indem er als den natürlichsten Ausdruck des Menschengeschlechts die Poesie ansieht — sie ist die „Muttersprache" des Menschengeschlechts — wird er auf die *Volkspoesie* geführt. In seinen Volksliedern — der Ausdruck ist von Herder gebildet — verkörpert sich ihm jedes Volk nach Sprache und Charakter, nach Geschichte und Beschaffenheit des Landes, nach seinen Leidenschaften und seinen Beschäftigungen. Und nun sammelt und übersetzt er Volkslieder aller Länder: schottische und tatarische, spanische und morlakische, deutsche und indische, italienische und peruanische, französische und grönländische; Totenlieder und Hochzeitslieder, Liebes- und Zaubergesänge, Sprüche und Balladen; auch die Bibel erscheint ihm als Volkspoesie. Mit Begeisterung begrüßt er die gleichen Bestrebungen in England und Schottland: Percys Sammlung und Macphersons „Ossian". In seinen *Übersetzungen*, in denen er mit vollem Recht den wörtlichen Ausdruck oft dem Sinne opfert, zeigt sich Herders poetische Kraft, die für eigene dichterische Schöpfungen kaum ausreichte, am schönsten, wie denn diese Übersetzungsarbeit auch ein echtes Zeugnis deutschen Geistes ist, der es immer verstanden hat, aus der Kunst aller Völker das Beste herauszufinden und sich anzueignen. Die Sammlung dieser Lieder erschien 1778. Sie erhielt von späteren Herausgebern den etwas gekünstelten Titel: „*Stimmen der Völker in Liedern*". Seine wichtigsten Anschauungen über Volkspoesie finden sich in dem kurzen Aufsatz „*Über Ossian* und die Lieder alter Völker".

So wie Herder durch diese Bestrebungen der deutschen Lyrik den Weg gewiesen hatte, indem er sie zurückführte zur Aussprache natürlicher und ungekünstelter Empfindung, so förderte er auch das Drama mit dem von Lessing noch nicht völlig erschlossenen Verständnis Shakespeares in seinem Aufsatz „*Über Shakespeare*". Er erkennt den grundlegenden Unterschied zwischen dem englischen und den antiken Dramatikern. Das griechische Drama sei ent-

standen aus einem Auftritt eines gottesdienstlichen Festes, daher die „Simplizität" seiner Handlung; Shakespeares Drama sei erwachsen aus verwickelten politischen Verhältnissen auf dem Boden einer überreichen Geschichte, daher bei ihm ein „Meer von Begebenheit". Shakespeares Drama wie das der Antike seien aus den Möglichkeiten ihrer Entwicklung entstanden, also grundverschieden, sie hätten „in gewissem Betracht kaum den Namen gemein". Was schadet es solcher Erkenntnis gegenüber, daß Herder im einzelnen manche Unrichtigkeiten untergelaufen sind, daß er noch nicht erkannt hat, wie aus dem gottesdienstlichen Ursprung des griechischen Dramas auch die Bedeutung des Schicksals erwächst, das über dem griechischen Helden waltet, während bei Shakespeare das Geschick im Charakter liegt. Verhängnisvoller war es, daß Herder die Grenze zwischen Epos und Drama so sehr verwischte, daß er die Einheit der Handlung schon in der Einheit der Person sah, woraus denn die Dramatiker des Sturms und Drangs den Glauben zogen, daß eine dramatisierte Biographie schon ein Drama sei.

In Weimar wendet sich Herder von Kunstfragen zu Menschheitsfragen. In seinen „*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*", die in vier Bänden von 1784 an erscheinen und nicht vollendet wurden, gibt er ein gewaltiges Bild von der Entwicklung des Menschen. Er geht aus von der Erde als dem Stern im Weltall, zeigt die stufenweise Entwicklung von der unorganischen zur organischen Natur und endlich zum Menschen und schildert die Entfaltung der menschlichen Kultur im alten Orient, im klassischen Altertum und im Mittelalter. Durchgehend erkennt Herder in dieser Entwicklung eine Gesetzmäßigkeit der Schöpfung, ein bewußtes Vorwärtsstreben, ein Ringen um die Palme der Menschenwürde, mit dem Ziel einer allgemeinen Menschlichkeit, der *Humanität*. Ein erreichbares Ziel! Denn es liegt nicht außer uns, wie der Pol zum Magneten, der jenen zu erreichen sich immer vergeblich bemüht, sondern in uns als ein Teil von uns selbst. Kein Volk ist auf diesem Wege weiter vorgedrungen als die Griechen des Altertums. — So gelangt Herder in seiner Weltanschauung zu demselben Ergebnis wie Lessing, er fordert und prophezeit Humanität als Ergebnis der „Erziehung" des Menschengeschlechts. Schriftstellerisch unterscheidet er sich nach wie vor von Lessing. Noch immer schreibt er begeistert und begeisternd, erregt und anregend, schwungvoll und leidenschaftlich. Noch immer schöpft er mehr aus dem Empfinden als aus dem Denken, bleibt daher in dem naturwissenschaftlichen Teil seines Werkes oft nicht auf dem Boden beobachteter und bewiesener Gesetze, beschränkt sich in dem historischen Teil oft nicht auf sichere Tatsachen; sondern vermutete Gesetze, unsichere Tatsachen genügen ihm oft zur Aufstellung seiner Lehren.

Für diese seine hohen und idealen Anschauungen von der Zukunft des Menschengeschlechts wirbt er nun in den „*Briefen zur Beförderung der Humanität*", in denen er wie in den Jugendwerken wieder unmittel-

bar an Lessing, dieses Mal an dessen letzte Schriften, anknüpft. Aber indem er allmählich zu einer immer freier werdenden religiösen Anschauung gelangte, kam er in schwere Konflikte mit seiner Stellung an der Spitze der weimarischen Kirchenbehörden, die er mit Rücksicht auf seine Familie nicht öffentlich auskämpfte, die aber um so mehr an dem Innern dieses überhaupt reizbaren und freudlosen Mannes zehrten. So war der Tod in gewissem Sinne für ihn eine Erlösung von ermüdendem Ringen und verzehrenden inneren Kämpfen. „Licht Liebe Leben" hatte er als die Worte seines Grabspruches gewählt.

Eine freudige Überraschung bot die erst nach seinem Tode herausgegebene Romanzensammlung vom „Cid", den Taten des spanischen Nationalhelden aus den Maurenkämpfen. Mit der feinen Einfühlung in altspanischen Geist und spanische Form, mit der anmutigen Kunst seiner Übersetzung erscheint der „Cid" wie ein Gruß aus Herders Jugend, aus der Zeit, wo die Volkspoesie sein ganzes Denken und Schaffen beherrschte.

Ist die Ausbildung und Vorbereitung des Humanitätsgedankens das Verdienst des alternden Herder, so hatten inzwischen die Lehren des jugendlichen über Volkspoesie, über Lyrik und Drama gewaltig gewirkt, auf niemand mehr als auf seinen Straßburger Freund Goethe.

Johann Wolfgang Goethe war, fast auf den Tag fünf Jahre jünger als Herder, am 28. August 1749 in Frankfurt am Main geboren, der einzige Großstädter unter unseren Klassikern. Dementsprechend sind denn auch seine Kindheitseindrücke anderer Art: Seine Familie wird durch aufgezwungene Einquartierung in die Wirren des Siebenjährigen Krieges gezogen, in dem sie ganz „fritzisch" empfindet. Theater und Kunst spielen früh eine große Rolle; die Kaiserkrönung Josephs II. kann der Knabe aus nächster Nähe mit ansehen. Aber Goethe ist auch der einzige unserer Klassiker, der aus wohlhabenden und gesellschaftlich hochgestellten Kreisen stammt. Sein Vater, dem Titel nach Kaiserlicher Rat, braucht sich mit keinem Beruf zu belasten, er lebt ganz seinem Gefallen, den Erinnerungen an eine italienische Reise und der Erziehung seines Knaben und einer Tochter Cornelia, die beide bis zum frühen Tode der Schwester in Freundschaft zusammenhalten. Er ist klug und gebildet, ernst und würdig, oft pedantisch, während die jugendliche Mutter Elisabeth, Tochter des höchsten Würdenträgers der Stadt, einundzwanzig Jahre jünger als ihr Gatte, in ihrer heiteren, fast kindlichen Laune und in ihrem lebhaften und phantasievollen Gemüt den Kindern fast wie eine ältere Schwester erscheint.

Mit sechzehn Jahren bezieht der unter den bildenden Eindrücken des Elternhauses und der Vaterstadt früh reif gewordene Jüngling die Universität Leipzig, nicht um, wie Klopstock und Lessing, Theologie, sondern um das vornehmere Rechtsstudium zu betreiben. Aber auch ihn kümmert sein Fach

wenig. Er sucht statt dessen Gottsched auf, von dem er nichts, Gellert, von dem er wenig lernt, und Öser, von dem er die erste Anleitung zum Zeichnen nach der Natur erfährt, das er dann lebenslang gern und nicht ohne Talent betrieben hat. Im übrigen geht er wie Lessing ganz im Großstadtleben des „galanten" Leipzig auf und reibt sich in der Leidenschaft und Eifersucht der Liebe zu Kätchen Schönkopf auf. Aus diesen Erlebnissen erwachsen denn auch seine ersten beachtenswerten Dichtungen — gereimt hat er schon mit sieben Jahren — die sich natürlich den überlieferten Formen anpassen: einerseits epische und dramatische Dichtungen mit biblischen Stoffen in Klopstockschem Geiste; anderseits Gedichte nach Art der Anakreontiker, „Die Laune des Verliebten", ein Schäferspiel in Alexandrinern, „Die Mitschuldigen", eine Komödie mit Wielandisch lässiger Moral und einer allerdings staunenswert geschickten Führung der Handlung und des Dialogs, die aus Lessings „Minna" gelernt sind. Stärker als in diesen kleinen Schöpfungen kommt sein dichterisches Empfinden schon in den Briefen dieser Zeit zum Ausdruck, nicht nur in den massenhaft eingestreuten Versen, sondern im ganzen von Empfindungen und Leidenschaften aller Art überströmenden Stil.

Dem Übermaß des gärenden Ringens hält sein Körper nicht stand; nach dreijähriger Abwesenheit kommt er schwerkrank zu Hause an. Erst im Frühjahr 1770 ist er so weit hergestellt, daß er zur Beendigung seiner Fachstudien die Universität Straßburg beziehen kann.

Straßburg liefert nun dem jungen Studenten ganz andere Eindrücke. In der auf deutsch-französischem Grenzgebiet gelegenen Stadt spielt die nationale Gesinnung eine dem Innerdeutschen bisher unbekannte Rolle, und aus dem „fritzischen" Empfinden Goethes wird hier inmitten eines streng vaterländisch gesinnten Freundeskreises ein deutsches. Beweis dessen ist seine kleine Schrift „Von deutscher Baukunst", die etwas später zusammen mit Herders Aufsätzen über Shakespeare und Ossian unter dem gemeinsamen Titel „Von deutscher Art und Kunst" veröffentlicht wurde. Aus dem gotischen Münster, dem „krausborstigen Ungeheuer", dem er mit allen Vorurteilen seiner Zeit gegenübertritt, die solche architektonischen Wunderwerke voll Unbehagen nur stehen ließ, weil sie unzerstörbar waren, glaubt Goethe voll staunender Bewunderung das Deutschtum herauszufühlen. Und als er nun mit geschwelltem Herzen von der Plattform des Münsters auf das gesegnete Elsässer Land herabsieht, da enthüllt sich dem zwischen den engen Mauern Frankfurts und Leipzigs Aufgewachsenen die volle Schönheit der Natur. Zu ihr zieht es ihn nun mit aller Macht, und in weiten Wanderungen verwächst er mit ihr, geht er in ihr auf. In diesen Empfindungen macht er die Bekanntschaft Herders, und mit Begeisterung nimmt er dessen Evangelium von der Volkspoesie auf. Nun horcht er auf seinen Streifereien auf Klänge aus dem Volksmunde, lauscht den ältesten Mütterchen ihre Lieder ab, zeichnet sie auf, dichtet sie um und ergänzt die Lücken oder macht sie wohl

gar, wie das „Heidenröslein", zu seinem vollen geistigen und formalen Eigentum. Als nun eine neue Liebe, die ihm durch die ländlich-liebliche Friederike Brion im Sesenheimer Pfarrhaus erblüht, ihn zu dichterischem Ausdruck seiner Gefühle drängt, da gelingen ihm ganz andere Töne als in dem anakreontischen Leipzig. Er ist beim Volkslied in die Schule gegangen und bei der Natur. Indem diese sich ihm ganz erschließt, indem sie ihm zur beseelten Begleiterin aller Gefühle wird, erlangt er eine staunenswerte Kraft des bildlichen Ausdrucks: die Nacht hängt an den Bergen; die Finsternis sieht mit hundert schwarzen Augen aus dem Gesträuch, der Mond schläfrig aus dem Duft seines Wolkenhügels hervor; die Winde schwingen leise Flügel; die Nacht schafft tausend Ungeheuer – so heißt es allein in einem Gedicht („Es schlug mein Herz").

Als eine Art Volkspoesie im Sinne der natürlich erwachsenen und entwickelten Poesie eines Volkes sah Herder auch Shakespeares Schöpfungen an. Auch hier greift Goethe mit solchem Eifer zu, daß Herder selbst zügeln muß. „Shakespeare hat euch ganz verdorben", so meint er nach der Lektüre der „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert", der unmittelbaren Frucht von Goethes Shakespearebegeisterung.

In strenger Selbstzucht hat Goethe alsbald sein alle äußeren Formen sprengendes Drama bearbeitet. Aber auch der „Götz von Berlichingen", unter welchem Titel das Werk dann 1773 gedruckt wurde, ist nach jeder Richtung hin der schroffste Gegensatz zu der ein Jahr vorher erschienenen „Emilia Galotti". So hat sich denn auch Lessing voll stillen Unmuts über die Nichtachtung aller seiner Bestrebungen von diesem Weckruf für die nun einsetzende, aller Regeln spottende Dramatik des Sturms und Drangs abgewandt, was so begreiflich ist wie Friedrichs des Großen Urteil über diese „dégoûtantes platitudes" im „Götz". Denn nicht nur, daß Goethe wie ja auch Lessing die Einheit des Ortes nicht beachtet, er verändert den Schauplatz ohne zwingenden Grund unter Umständen schon nach fünf oder zehn Zeilen. Ebensowenig kümmert ihn die Einheit der Zeit, an der Lessing noch immer festgehalten hatte; in der ersten Fassung liegen Jahre zwischen dem ersten und letzten Akt. Und entgegen jeder Lessingschen Lehre endlich verzichtet er auch auf die Einheit der Handlung und begnügt sich statt dessen — ein Schüler Herders — mit der Einheit der Hauptperson. Für diese Nichtachtung aller Regeln ruft er Shakespeare zum Zeugen an, von dem er auch die Mischung von Tragik und Komik, den Gebrauch von Derbheiten und Übertreibungen gelernt hat, und nach dessen Muster er lyrische Lieder einlegt oder die Gestalt des Narren einführt.

Aber die Mängel der Form, so deutlich sie auch als solche zutage treten, sind das notwendige Ergebnis dieser sich ganz unmittelbar, nicht durch Vermittlung einer Kunstform, gebenden Dichtung. Mit diesen Mängeln stehen

alle Vorzüge des Dramas in Zusammenhang: dem Charakter der schlichten Volksdichtung entspricht das Deutschtum der Empfindungen, die Lebendigkeit der Darstellung, mit der uns die verwickelten Zeitumstände vorgeführt werden, die Wahrheit der Charakterschilderung, mit der jede einzelne Person gesehen ist, vom Knappen bis zum Kaiser, vom Zigeuner bis zum Prälaten. Das alles ist nicht Frucht des Studiums oder der Kritik wie bei Lessing, sondern ist aus dem innersten Herzen geschöpft, nicht erdacht, sondern empfunden.

Der Kampf eines edlen Menschen gegen eine verkommende Zeit, deren Verderben er nicht aufhalten kann, wird uns an den Schicksalen Götzens vorgeführt. Götz ist ein Held ganz im Sinne des Sturms und Drangs, er lebt und stirbt für Vaterland und Freiheit. Dieser gilt sein letztes Hoch, als er auf seiner Burg eingeschlossen ist, sein vorletztes gilt dem Kaiser als dem Vertreter des Vaterlands. Der Freiheit und dem Vaterland glaubt er zu nützen, als er die Führung im Bauernaufstand übernimmt, und als auch hier seine Ideale in den Schmutz getreten und seine reinen Empfindungen von bösen Verdächtigungen besudelt werden, da stirbt er am gebrochenen Herzen. Ihm zur Seite stehen sein Weib und seine Schwester, der brave Kriegsmann Lerse und der prächtige Reiterjunge Georg; und auch Bruder Martin dankt Gott, daß er ihn Götz hat sehen lassen. — Die Vertreter der neuen, unwahren Zeit scharen sich um Adelheid, die Teufelin voll berückender Schönheit, deren Macht sich keiner entziehen kann, der mit ihr in Berührung kommt, in der ersten Fassung nicht einmal der edle Sickingen und der gegen sie ausgesandte Rächer der Feme. Ganz verfallen sind ihr Weislingen und sein Knappe Franz; dieser wird zum Mörder seines Herrn, und Weislingen zum doppelten und dreifachen Verräter an allen, denen er Treue schuldet.

Auch „Götz" ist ein Stück von jener großen „Konfession", als die Goethe sein gesamtes Dichten auffaßt. In der treulosen und haltlosen Gestalt Weislingens sitzt er über sich selbst zu Gericht. So wie jener Götzens Schwester, so hat er die arme Friederike verlassen, und im Bilde verurteilt er sich so zu schwerer Buße und zum Tode. Auch in Wahrheit hat Goethe schwer genug an diesem Treubruch getragen, der doch für ihn nötig war, wenn er nicht früh, wie so mancher der Stürmer und Dränger, im Philistertum einer ungleichen Ehe enden wollte.

Mit abgeschlossenem Studium, aber aufgewühlt in seinem Innern durch alle die Eindrücke Straßburgs, kehrt er im Sommer 1771 nach Frankfurt zurück. Als Advokat fühlt er sich hier in keiner Weise befriedigt. Er bemüht sich nicht um Prozesse, und die wenigen, die zu führen sind, freut sich sein Vater für ihn erledigen zu können. So hemmt keine amtliche Tätigkeit die Gärungen seines Innern und hindert ihn, ein ruhe- und rastloses Leben zu führen. Wenn er zu Hause ist, wird der berühmte Dichter des

„Götz" von Besuchern überlaufen. Oft genug aber verläßt er seine Vaterstadt, um ruhelos wandernd Freunde in benachbarten Städten aufzusuchen. Im Sommer 1772 geht er auf einige Monate nach Wetzlar ans Reichskammergericht. Aber nur noch unruhiger kehrt er von dort zurück. Hat er doch der dort entbrannten Leidenschaft zu Charlotte Buff, der Braut seines Freundes Kestner, nur durch die Flucht sich entziehen können. Zwei Jahre darauf unternimmt er eine Rheinreise, wieder ein Jahr später geht er in die Schweiz, jedesmal mit Freunden aus der Empfindungswelt des Sturms und Drangs, jedesmal zurückkehrend das Herz geschwellt von der Schönheit der Natur, die er so ganz genießen kann. Immer aber sehnt er sich aus der Bürgerlichkeit des Frankfurter Lebens heraus. Im Freundeskreise heißt der Ruhelose der „Wanderer".

Den Ausdruck dieser Stimmungen finden wir in seinen Gedichten aus dieser Zeit. Er vergleicht sich mit dem Adler, dessen Schwingen gelähmt sind und der sich nun, am Boden kriechend, von der Taube Genügsamkeit predigen lassen muß („Adler und Taube"). Ein andermal schreitet er durch Sturm und Regen trotzig singend unter dem Schutze des Genius dahin („Wanderers Sturmlied") oder rasselt mit „Schwager Kronos" von Gebirg zu Gebirg. Voll Empörung wie sein „Prometheus" trotzt er den Schicksalsgöttern, die ihn mit Neid verfolgen, oder schwebt mit „Ganymed" in die unendliche Höhe. In diesen Gedichten ist jede Fessel des Verses oder der Strophe gesprengt, in „freien Rhythmen" schreiten die Worte einher, so wie sie aus dem Munde des Dichters quellen. In ihnen ist alles Bewegung, alles Handlung. Auch die Fesseln der Sprache werden abgeworfen: „töne dein Horn", „dich strömt mein Lied, Jupiter Pluvius". Der gewöhnliche Wortschatz reicht nicht aus, die Gefühle auszudrücken. Es stellen sich neue Wortbildungen ein, nur für den Augenblick geboren, mit ihm wieder aus der Sprache verschwindend: eratmen, neugiergesellig, neidgetroffen, Nebeltal, Gebetshauch, Rettungsdank, Knabenmorgen, Blumenfüße, Hüterfittiche.

In dieser gärenden Zeit erlebt nun Goethe einen starken künstlerischen Eindruck. Die Arbeit am „Götz" – er hatte des Ritters eigene Lebensbeschreibung benutzt – hatte ihn nämlich auf das 16. Jahrhundert geführt, und mehr und mehr Gefallen findet er an Hans Sachs, dessen „klarer Sinn" und „treuer Blick" ihn so entzücken, daß er ihm später in „Hans Sachsens poetischer Sendung" ein Denkmal setzt. Von ihm übernimmt er die Form der Fastnachtsspiele und Schwänke, um muntere Erlebnisse und lustige Satire in sie zu kleiden, und verspottet so im „Pater Brey", im „Satyros" oder im „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" allerlei verschrobene Menschen und Ansichten seiner Zeit. Vor allem aber entnimmt er den Hans Sachsischen Dichtungen den Knüttelvers, den er in genialer Weise umgestaltet, indem er sich nicht an eine feste Silbenzahl bindet wie Hans Sachs,

sondern die Zahl der Senkungen im Vers neben den vier Hebungen schwanken läßt, so daß dieser alte deutsche Vers die ganze Beweglichkeit und Schmiegsamkeit zurückerhält, die er bei Wolfram oder Gottfried gehabt hat.

In diesen Knüttelversen oder in freien Rhythmen ist eine Reihe von Dichtungen begonnen, die aber Fragmente geblieben sind. Immer steht, wie im „Götz", ein Gewaltiger im Mittelpunkt, ein großer Mensch, eine außerordentliche Erscheinung: Mahomet, Prometheus, der Ewige Jude, Faust. Wundervolle Szenen sind aus diesen Fragmenten erhalten: das Erwachen der Liebe in Pandora, dem Geschöpfe des Prometheus, die Wiederkehr des Heilands und sein Gruß an die Welt im „Ewigen Juden", die Gretchentragödie im „Faust". Nur diese eine Dichtung ist über den Entwurf hinaus zum Ende gediehen, freilich erst, Goethe sechzig Jahre lang begleitend, alle seine Stilarten in sich aufnehmend, wenige Monate vor seinem Tode.

Die Dramen, die in diesen Frankfurter Jahren zum Abschluß gebracht werden, fallen nicht so gewaltig aus wie die Pläne. In ihnen huldigt Goethe nicht der pathetischen, sondern der empfindsamen Richtung des Gefühls. Auch „Clavigo" wie „Stella" sind Beichten, die Treulosigkeit des Helden ist das bewegende Moment. Aber Clavigo ist doch nicht so schuldvoll wie Weislingen. Seine Untreue erwächst nicht aus der Liebe zu einer anderen, sondern aus dem Bedürfnis, sich künstlerisch und gesellschaftlich freier entwickeln zu können, als es ihm an der Seite des kranken Mädchens möglich ist, und er erliegt im Grunde nicht seiner Untreue, sondern seinem Schwanken zwischen den beiden an sich richtigen Standpunkten. Anders verhält es sich mit Fernando, der wie Weislingen haltlos zwischen Stella und Cäcilie schwankt und daher, da keine der beiden Frauen mit dem berückenden, alles erklärenden Zauber Adelheids ausgestattet ist, nur unsympathisch wirkt. So ist denn auch der Schluß, in dem Fernando aus allen Qualen dadurch erlöst wird, daß er wie der Graf von Gleichen in der Sage mit beiden Frauen eine Doppelehe eingeht, höchst unbefriedigend. Wenn freilich Goethe dreißig Jahre später in Abänderung der Katastrophe Fernando sterben ließ, so vermag auch diese Sühne nicht über eine gewisse Unerquicklichkeit des Stoffes hinwegzuhelfen. — Auffallend ist an beiden Stücken, im Gegensatz zu „Götz", die regelmäßige Form. Deutlich erkennbar hat Goethe jetzt aus Lessings „Emilia Galotti" gelernt. Besser sogar als in dieser erwächst die Handlung im „Clavigo" aus den Charakteren, wenn auch die Katastrophe noch nicht zwingend genug wirkt. Aber in der Geschlossenheit des Aufbaus, dem Verzicht auf allzu viele Nebenpersonen, der straffen Führung des Dialogs, der inneren Einheit der Handlung bedeutet besonders „Clavigo" dem „Götz" gegenüber einen Fortschritt, wenn er auch nicht dessen überquellende Lebenskraft besitzt. Wenn er jedoch bei den Zeitgenossen weniger Anklang fand, ja von den Stürmern und Drängern ganz verworfen wurde, so lag das

vor allem daran, daß man den „Clavigo“ über dem „Werther“ unbeachtet ließ, den treulosen über dem liebenden Goethe.

Mit den „Leiden des jungen Werthers“ hat Goethe seinen größten dichterischen Erfolg errungen. Der Roman erschien ein Jahr nach dem „Götz“ und rief ungeheuere Begeisterung und eine Hochflut von Nachahmungen hervor. Ja es wurde Mode, sich wie Werther zu kleiden, man empfand wie Werther, überspannte Jünglinge starben wie Werther. Wieder ist es die Macht der Persönlichkeit, die aus diesem Werke spricht und die den Erfolg erklärt. Denn auch Werther ist Goethe, freilich nicht der handelnde, sondern der empfindende Goethe und ohne die Willensstärke, mit der dieser sich vor allen seinen Genossen vom Sturm und Drang auszeichnete. So konnte denn Goethes Liebeserlebnis in Wetzlar nur bis zu einem gewissen Grade die Dichtung bestimmen, und erst der Selbstmord eines jungen Freundes, der in derselben Lage wie Goethe seinem Leben ein Ziel setzte, gab dem Roman den tragischen Abschluß.

In der freien ländlichen Natur will Werther sein an den Menschen erkranktes Herz gesund baden, und als er bei einem ländlichen Fest die rührend schlichte und in ihrer Einfachheit bezaubernde Lotte kennen lernt und die Schrecken eines Gewitters ihre Herzen nähern, da glaubt er das Glück gefunden zu haben. Als er nun erfährt, daß sie bereits einem tüchtigen Manne verlobt ist, kann sein „verwöhntes Herz“, sein „Herzchen“, das er hält „wie ein krankes Kind; jeder Wille wird ihm gestattet“, sich nicht zur Entsagung zwingen. Verzehrt von seiner Glut, die er doch voller Sittlichkeit nicht auszusprechen wagt, läßt er Tag für Tag dahinfließen, wartet die Ankunft des Bräutigams ab, schließt mit dem Braven Freundschaft, und erst nach schwerem inneren Kampfe reißt er sich los. Im Beruf sucht er Vergessen. Aber mancherlei Mißgeschick vergällt ihm sein Amt, und nun zieht es ihn mit dämonischer Kraft, wie die Motte zum Licht, an die Stätte des Verderbens zurück. Er findet Lotte vermählt, nicht so glücklich, wie er sie hätte machen wollen, seine Liebe wird zum verzehrenden Feuer, in einer schwachen Stunde nach aufregender gemeinsamer Lektüre werden seine Begierden seiner Herr, und nun, wo er vor die Frage gestellt ist, eine Ehe zu zerstören oder seiner Liebe zu entsagen, wählt er das dritte, den Tod durch eigene Hand.

Der Roman besteht mit Ausnahme des Schlusses aus Briefen, eine Erzählungsform, die durch Rousseaus „Nouvelle Héloïse“ und die Romane des Engländers Richardson sehr üblich geworden war. Aber im „Werther“ finden sich nicht wie in jenen Werken viele Briefschreiber und -empfänger, sondern alle Briefe sind von einer Person, Werther, an eine andere, seinen Freund, gerichtet. Dadurch hat die Dichtung diejenige Einheitlichkeit der Stimmung und des Tones erhalten, durch die die Wahrscheinlichkeit des Geschehenden und das Zwingende in der Entwicklung der Ereignisse verstärkt wird. Die Gefahr der Eintönigkeit hat Goethe mit größter Kunst und

Sorgfalt vermieden: durch die Schilderung äußerer Geschehnisse wie die Begegnung Werthers mit dem Bauernburschen oder das Leben im Amte; durch die Einfügung prosaischer Züge in die gehobene Stimmung, wie Lottes Wirken im Hause; durch die allmähliche Veränderung im Wesen Werthers von dem aufkeimenden Wonnegefühl bis zum Entschluß der Verzweiflung; durch die Darstellung der mit Werthers Empfindungen in Einklang stimmenden Natur von dem erwachenden Frühling über den reifenden Sommer und den stürmenden Herbst zum alles begrabenden Winter. Vor allem aber belebt Goethe die Dichtung durch die Gewalt seiner Sprache. Welch Frühlingslächeln in dem Briefe vom 10. Mai! Welch trostlose Verzweiflung in dem Schlußsatze des ersten Buches, nachdem Werther mit Lotte und dem Freunde, ohne deren Wissen zum letztenmal, zusammengewesen ist: „Sie gingen die Allee hinaus, ich stand, sah ihnen nach im Mondscheine, und warf mich an die Erde und weinte mich aus, und sprang auf, und lief auf die Terrasse hervor, und sah noch dort unten im Schatten der hohen Lindenbäume ihr weißes Kleid nach der Gartentür schimmern, ich streckte meine Arme aus, und es verschwand.“ Welch ein Abgrund des Schmerzes allein in diesem „und“!

Kaum hat sich Goethe sein Wetzlarer Liebeserlebnis im „Werther“ vom Herzen geschrieben, da wird er von neuer Leidenschaft ergriffen zu Lili Schönemann, und mit ihr, einer Frankfurter Patriziertochter, kommt es zur förmlichen Verlobung. Aber sobald dieses Band geknüpft ist, geraten in ihm die Liebe zu diesem Mädchen, der einzigen aller von ihm geliebten, die ihm an Geist und gesellschaftlicher Stellung völlig ebenbürtig war, und die Angst vor dem Gebundensein in einen heftigen Kampf. Diese Angst aber entspringt aus einem gewissen Verantwortlichkeitsgefühl gegen seinen Genius, der weder gefesselt werden noch im äußerlichen Treiben umherirren darf, weil er „immer in sich lebend, strebend und arbeitend ... weder rechts noch links fragt ... weil er arbeitend immer gleich eine Stufe höher steigt, weil er nach keinem Ideale springen, sondern seine Gefühle sich zu Fähigkeiten, kämpfend und spielend entwickeln lassen will“, wie Goethe in einem der wundervollen Briefe (13. Februar 1775) an Auguste zu Stolberg schreibt. „Liebe, Liebe, laß mich los!“ so reißt er an dem „Zauberfädchen“, an dem ihn das „liebe, lose Mädchen“ so wider Willen hält („Neue Liebe, neues Leben“). Das gesellige Leben reicher Kreise, wie es Lili umgibt, stößt ihn ebenfalls ab, und trotzdem muß er sich wieder gestehen: „Wo du Engel bist, ist Lieb' und Güte, — Wo du bist, Natur“ („An Belinden“). Durch die Schweizer Reise sucht er sich dem Zauber zu entziehen; ganz geht er hier in der Natur auf, und trotzdem wird es ihm nur klarer: „Wenn ich, Lili, dich nicht liebte, — Wär', was wär' mein Glück?“ („Vom Berge“). Und als er zurückkehrt, findet er sich wieder in „Lilis Park“. Endlich wird die Verlobung doch gelöst, und nun ergreift Goethe mit Freuden die Gelegenheit, sich den daraus folgenden unerquicklichen Frankfurter Verhält-

nissen durch eine Reise nach Weimar zu entziehen, wohin ihn der junge, von Wieland erzogene Herzog Karl August seit längerem eingeladen hatte.

Es ist ein ungemein jugendlicher Hof, der in Weimar residiert, selbst die Herzogin-Mutter erst sechsunddreißig Jahre alt. So findet denn Goethe, als er im November 1775 dort eintrifft, statt der sonst üblichen Gemessenheit der höfischen Formen eine noch mannigfach gärende Unruhe vor, die zu vermehren er zunächst besonders geeignet ist. Die Vergnügungen meist ländlichen Zuschnitts jagen sich, immer voll lärmender Lustigkeit, voll gesunder Freude, wenn auch manchmal allzu unhöfischer Derbheit und, was schlimmer, allzu geringen Arbeitsernstes. Und doch, wieviel erfreulicher dieser kerngesunde Hof gegenüber einer der Lasterstätten, an der Emilia Galotti zugrunde geht! Aber bald sucht Goethe den Herzog in ruhigere Bahnen zu lenken und ihm neben dem Freunde ein Erzieher zu werden. Denn ihn selbst bringt hier allmählich zur Ruhe, was ihm bisher immer gefehlt hatte, die angestrengte Arbeit. Aus dem Besuch wird ein dauernder Aufenthalt, der Herzog überhäuft den Freund mit Geschäften; Goethe übernimmt das Finanzministerium, ist in der Kriegs- und Wegebaukommission, leitet den Bergbau und erhält später neben manchem anderen auch noch die Leitung des Theaters. In der ernsthaften Tätigkeit und wieder inmitten der Natur, mit der ihn seine Amtsreisen und sein einsames Wohnen im Gartenhaus an der Ilm in frische Berührung bringen, findet Goethe nun den äußeren Frieden, den er dringend genug braucht, um seiner inneren Unruhe nicht zu erliegen. Denn wieder steht sein Herz in hellen Flammen, wieder zu der Frau eines anderen, zu Charlotte von Stein. Die edle Frau jedoch, um Jahre älter als Goethe und Mutter mehrerer Kinder, hält den Glühenden mit einer ihn oftmals verletzenden, endlich nach langem Ringen beruhigenden Kühle in seinen Schranken. So verwandeln sich die Herzensgefühle allmählich — Goethes Briefe an Charlotte von Stein lassen die Entwicklung verfolgen — aus der Leidenschaft eines Berauschten in die Liebe eines Freundes; zumal er mehr und mehr in ihr diejenige erkennt, die fast allein an dem ihm sonst ziemlich verständnislos gegenüberstehenden Hofe sein inneres Leben miterleben kann, und in ihr sein „zweites Selbst" sieht, deren Beifall sein „bester Ruhm" ist. Die sittliche Ruhe dieser Frau und die angestrengte Arbeit im Dienst eines Gemeinwesens erwecken in ihm die Erkenntnis von der Bedeutung strenger und schlichter Pflichterfüllung, der er sogar sein Dichten nachsetzt. Und wenn Goethe im Herbst 1786 Weimar auf längere Zeit fluchtartig verläßt — er hatte in den zehn Jahren nur kürzere Reisen in den Harz, in die Schweiz, in einzelne Städte Deutschlands unternommen, teilweise gemeinsam mit dem Herzog , so treibt ihn nicht mehr die innere Ruhelosigkeit der Frankfurter Jahre, sondern eine tiefe Sehnsucht nach Italien und nach neuem künstlerischen Ausleben.

Wieder zieht inneres und äußeres Erleben dieser zehn Jahre in Goethes

Lyrik an uns vorüber. Wir begleiten den mit dem Sturm und Drang der ersten Weimarer Zeit Kämpfenden und männlich ihn Bezwingenden im Gedicht „Seefahrt". Wir nehmen teil an dem unruhigen Leben dieser Jahre und sehen hoffnungsvoll dem Goetheschen Erziehungswerk am Herzog entgegen („Ilmenau"). Wir erleben eine der Festlichkeiten am Hofe („Auf Miedings Tod"). Und nun seine inneren Erlebnisse: Er grübelt über sein merkwürdiges Verhältnis zu Frau von Stein und findet endlich das Geheimnis ihrer Zusammengehörigkeit: „Ach du warst in abgelebten Zeiten — Meine Schwester oder meine Frau" („Warum gabst du uns die tiefen Blicke?"). Voll Sehnsucht bittet er um Frieden in seiner Brust („Wanderers Nachtlied"). Er findet ihn endlich in der Natur („Über allen Gipfeln"). Und nun geht er ganz in ihr auf („Gesang der Geister über den Wassern"):

> Seele des Menschen,
> wie gleichst du dem Wasser!
> Schicksal des Menschen,
> wie gleichst du dem Wind!

Aus dieser Verschmelzung mit der Natur erwächst sein unvergängliches Lied „An den Mond" („Füllest wieder Busch und Tal"), erwachsen auch seine ersten Balladen: „Der Fischer" und „Erlkönig". Und da wird er, der Stürmer und Dränger, der nur sein Ich durchsetzen wollte, sich allmählich bewußt, wie klein der Mensch, und er entdeckt, was allein ihn von allen Wesen unterscheiden kann: „Edel sei der Mensch — hilfreich und gut!" („Das Göttliche"; „Grenzen der Menschheit"). So dringt Goethe über Leben, Liebe und Natur zum Göttlichen vor.

Diese lyrischen Gedichte ausgenommen, sind die ersten zehn Weimarer Jahre arm an künstlerischen Abschlüssen. Neben kleinen für den Tag und für die Unterhaltungsbühne geschriebenen Singspielen wird eine „Iphigenie" begonnen und vollendet, aber später in Italien entscheidend bearbeitet. Ebenso beginnt Goethe einen Roman, „Wilhelm Meisters theatralische Sendung", aber er läßt ihn liegen und vollendet ihn viel später mit einschneidenden Veränderungen. Wenn aber auch der „Egmont" erst in Italien beendet wird, so hat dieser doch in Goethes voritalienischer Epoche sein entscheidendes Gepräge erhalten und reicht mit seinen Anfängen sogar in die Frankfurter Zeit hinein.

Infolge dieser über lange Jahre hin sich erstreckenden Entstehung ist „Egmont" kein so einheitliches, in sich abgeschlossenes Werk geworden wie der „Werther". Wir erkennen deutlich in ihm die Wandlung und Entwicklung des Stils, die Goethe durchgemacht hat. Welch Unterschied zwischen den wirklichkeitstreuen Bürgerszenen der ersten Akte und der fast opernhaften Melodramatik des Schlusses! Und wenn auch das Werk durch die Prosa,

in der es gemäß der Versfeindschaft des Sturms und Drangs im Drama verfaßt ist, seine Herkunft aus dieser Bewegung verrät, so lassen sich doch lange Stellen des fünften Aktes ohne weiteres in Blankverse, die Versform unserer klassischen Dramen, umschreiben.

Die Gestalt Egmonts ist wie die Götzens aus den Idealen des Sturmes und Dranges erwachsen. Auch Egmont stirbt wie Götz für Vaterland und Freiheit; aber er geht nicht wie dieser am Elend der Zeit zugrunde, sondern sein Tod folgt aus seinem Charakter, als dessen Hauptkennzeichen eine aus optimistischer Lebenslust erwachsene sorglose Untätigkeit anzusehen ist. Diese Untätigkeit macht ihn aber zum Helden eines Dramas, das Handlung darstellen soll, ungeeignet; denn Egmont handelt nicht, und seine Schuld, die zur Katastrophe führt, ist keine Tat, sondern das Gegenteil davon, eine Unterlassung. So sehen wir wohl Egmont schließlich für die Freiheit sterben, aber wir haben ihn nie dafür kämpfen sehen. Fast scheint es jedoch, als habe Goethe mit diesem Werk überhaupt nur eine bezaubernde Charakterstudie geben wollen, gar kein Drama im strengen Sinne; denn der Dichter vermeidet fast absichtlich, auch die anderen Personen in die Handlung eingreifen zu lassen. Klärchen ruft allerdings die Bürger zum Aufruhr auf, aber es erfolgt nichts darauf. Margarete zeigt eine entschiedene Zuneigung für Egmont, aber sie tut nichts für seine Befreiung. Ferdinand kommt voller Liebe zu Egmont in sein Gefängnis, aber nur um zu sagen, daß keine Rettung möglich sei. Oranien warnt mit beredten Worten, vergeblich! Und nicht einmal den so naheliegenden, die Handlung fördernden Beweggrund, Egmont etwa Klärchens wegen in Brüssel bleiben und so an seiner Liebe zugrunde gehen zu lassen, hat Goethe benutzt. Aus dem Mangel der Handlung erklärt sich der Mangel einer Entwicklung der Charaktere. Entschädigung bringt dafür aber die meisterhafte Darstellung dieser schon fertigen Gestalten: von dem finsteren, wenn auch zu wortreichen Alba bis zum Demagogen Vansen, von dem wie erzgegossenen Oranien bis zum treu-melancholischen Brakenburg. Mit besonderer Liebe ist Klärchen gezeichnet, eine Gestalt wie aus dem Volkslied, wie ihr denn auch volksliedartige Gesänge in den Mund gelegt sind. Aller Glanz künstlerischer Darstellung aber ist über Egmont ausgegossen. Aus den Gesprächen der Bürger, den Worten Margaretes, der Liebe Klärchens lernen wir ihn als Helden, als Staatsmann, als Menschen kennen, und wenn wir ihn dann endlich selbst erblicken gerade in einem großen Augenblicke, wie er durch sein Auftreten allerlei Unfrieden verhindert, da empfinden wir das Mitgefühl, das notwendig ist, damit uns das Geschick dieses sonnigen und sorglosen Mannes tragisch erscheint.

Mit dem „Egmont“ kommt Goethes voritalienische Epoche zum Abschluß. Sie verhält sich zu der späteren Zeit wie Natur zur Kunst. Denn während der Dichter bisher nur aus der Fülle seines Herzens und dem Reichtum seiner Seele mit der Notwendigkeit eines natürlichen Vorganges geschaffen hat, wird er sich an dieser Wende seines Lebens der großen Sendung bewußt, die er als Dichter zu erfüllen hat. In der „Zueignung“, die Goethe später an den Anfang seiner „Sämtlichen Werke“ gestellt hat, kommt diese Erkenntnis zu künstlerischem Ausdruck, schon im Gebrauch der kunstvoll-strengen Versform der Stanze zu dem bisherigen der freien Rhythmen und Knüttelverse den Wandel bezeugend: unter der zarten Verhüllung des dichterischen Schleiers will er der Menschheit die Wahrheit bringen.

Als im Jahre 1787 einige Freunde in Weimar den Geburtstag des fern in Italien weilenden Goethe feierten, befand sich in dieser Gesellschaft auch ein junger, erst kürzlich in Weimar angekommener schwäbischer Dichter, der hier nach vielen Schicksalsschlägen im Vertrauen auf die literarischen Größen dieser Stadt und ihren kunstfördernden Herzog eine neue Lebensstellung sich zu gründen bemüht war. Goethe hätte ihn, wäre er anwesend gewesen, in dieser Absicht sicher nicht gefördert. Denn jener Dichter mehrerer Trauerspiele, von denen das eine sich als ausdrücklich „wider die Tyrannen“ geschrieben bezeichnete, das andere ein „republikanisches Trauerspiel“ nannte und das dritte die Verworfenheit der kleinen deutschen Fürstenhöfe geißelte, war ja scheinbar noch ganz in den Bestrebungen des Sturms und Drangs befangen, die Goethe jetzt als eine Art von Irrung empfand und aus denen er sich bewußt zu abgeklärten Kunstformen hindurchgerungen hatte. Er hätte auch nicht wissen können, daß jener junge Schwabe dem Ziel, das Goethe soeben erreicht hatte, ebenfalls nicht mehr fern war und daß, wenn bei einem der Stürmer und Dränger der Schrei nach Freiheit und Natur aus dem innersten Herzen gekommen war und somit dichterische Berechtigung gehabt hatte, dies bei **Friedrich Schiller** der Fall gewesen war.

Dieser Nachkömmling der großen Gefühlsbewegung war, zehn Jahre jünger als Goethe, am 10. November 1759 in dem kleinen württembergischen Städtchen Marbach geboren. Er stammt wenn nicht aus ärmlichen, so doch aus dürftigen Verhältnissen; Eltern und Geschwister sind geistig wesentlich unbedeutender als diejenigen Goethes, der Vater auf einer etwas abenteuerlichen Laufbahn im Dienste des Herzogs damals im Range eines schlechtbezahlten niederen Offiziers. Diese Stellung und neue Ämter bringen einen öfteren Ortswechsel mit sich, auf Marbach folgen Lorch und Ludwigsburg. Die Schulbildung des Knaben ist elementar, den größten Eindruck macht auf ihn der Religionsunterricht, des Knaben Lieblingsspiel ist: Predigten zu halten. Wie charakteristisch der Unterschied! Als Kinder: Lessing sich in Bücherhaufen vergrabend, Goethe all sein Verlangen im Theater erschöpfend, Schiller predigend; als Dichter: Lessing seine ganze künstlerische Kraft aus Wissen und Kritik ziehend, Goethe ins Leben greifend und es in seiner Buntheit gestaltend, Schiller die sittlichen Fragen der Weltordnung

in den Vordergrund stellend, immer in seinen Dramen voll Ernst und Pathos lehrend und predigend.

In das Leben des Dreizehnjährigen greift die rauhe Hand des Landes„vaters" Karl Eugen, der nach einer ruchlosen Regierungsepoche seinem Lande „Besserung" versprochen hatte und nun sich in allerlei Experimenten zum Wohle seiner Untertanen erging, dabei aber durchaus den Standpunkt des Tyrannen, der widerspruchslosen Gehorsam fordert, bewahrte. So öffnet die herzogliche „Gnade" dem Knaben Schiller die Pforten der neugegründeten, später „Hohe Karlsschule" genannten Beamtenerziehungsanstalt, und der Knabe muß sein religiöses Sehnen unterdrücken und Jura, darf später Medizin studieren. Sieben Jahre wird der junge Mensch in dieser Sklaverei festgehalten, die seinen Geist unterdrückt und seine Freiheit in Fesseln schlägt, während die lästige tägliche Fürsorge des Herzogs die Qualen noch vergrößert. Endlich wird er 1780 kümmerlich bezahlter Regimentsmedikus beim elendesten Regiment in Stuttgart.

Aber in diesen Jahren des Zwangs nährt sich sein Geist im Gedankenaustausch mit einem treuen, wenn auch unbedeutenden Freundeskreise an den großen Ideen der Zeit; da begeistert man sich in heimlicher Stunde an der verbotenen Lektüre Klopstocks und Rousseaus, Shakespeares und der Dramen des Sturms und Drangs. Und aus dieser gärenden Sehnsucht nach Natur und Freiheit, aus dem hier genährten Haß gegen Konvention und Tyrannei erwachsen Schillers „Räuber", ein dichterischer Ausbruch von elementarer Gewalt.

Im Todesjahre Lessings, 1781, ließ Schiller „Die Räuber" auf eigene Kosten oder vielmehr Schulden drucken. Ein glücklicher Zufall half ihnen im Januar 1782 auf die Bühne des Mannheimer Nationaltheaters. Der Erfolg war beispiellos, wie ihn bisher kaum Lessingsche Dramen bei der Aufführung erlebt hatten. „Das Theater glich einem Irrenhaus; rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme. Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Tür. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung bricht" — so lautet der Bericht eines Augenzeugen, zugleich ein Zeugnis für den Wandel der Zeiten, in dem die Rührseligkeit der empfindsamen Generation, die bei der Erstaufführung der „Miß Sara Sampson" „wie Statuen" saß und weinte, abgelöst ist durch die wilden und ungezähmten Gefühlsausbrüche der Zeit des Sturms und Drangs. Und dieser neue Riesenerfolg eines deutschen „Originaldramas" bei welch unnatürlichem und vor inneren Widersprüchen fast unmöglichem Inhalt: Ein merkwürdig leichtgläubiger Vater, der auf den falschen Bericht seines bösen Sohnes Franz über den guten aber leichtsinnigen Sohn Karl diesen ohne weiteres verstößt; dieser Karl, der ohne einen Versuch der Verständigung aus Rache sofort Räuberhauptmann wird, dann aus einer sentimentalen Anwandlung heraus seine auf dem väterlichen Schloß zurückgelassene Braut mit seiner Bande aufsucht, hier seinen fast verhungerten Vater aus einem feuchten Loche erlöst, den Verrat des Bruders erfährt und, nachdem dieser sich selbst erdrosselt hat, zuerst seine Braut ersticht, weil er sein verpfuschtes Leben doch nicht mehr mit dem ihren vereinen kann, und sich dann den Gerichten ausliefert. Und das alles nicht märchenhaft nach Zeit und Ort, sondern in den böhmischen Wäldern, in Franken und an der Donau zur Zeit der Schlacht von Prag.

Aber welch hinreißende Gewalt atmet aus der Darstellung dieser Fabel, mit welchem Geist ist sie erfüllt! Es sind die bekannten Ideen des Sturms und Drangs, die dieses Drama zu einer Kriegserklärung und zu einem Protest im Namen der Natur und der Freiheit gegen Zwang und Fesseln, oder, wie das Motto der zweiten Auflage sich ausdrückt, „in tyrannos — wider die Tyrannen", erhebt. Aber statt der sonst üblichen Phrasen ein tiefer Gehalt: Im Namen der Freiheit und der Natur erhebt sich Karl Moor zum Rächer der gesamten freien Menschheit an dem unnatürlich handelnden Vater. Dieses Richteramt jedoch führt in unserer Weltordnung notwendig zum Räuberleben. Darin liegt die Tragik; denn Karl glaubt für die Menschheit zu kämpfen, streitet im Grunde aber nur für sich. Er hat kein Recht, Gott das Richtschwert zu entwenden, und Gott ist es auch, der den verräterischen Bruder mit dessen eigener Hand straft, nicht die Rache Karls. Da erkennt der Räuber, daß er der sittlichen Weltordnung vorgegriffen hat, er findet sich in sie und nimmt die Buße auf sich. So wird Karl Moor mit seinem Pathos und seinem revolutionären Kampf das Gegenstück zu dem empfindsamen Werther; sie beide bringen die zwei Richtungen der Gefühlsbewegung, die pathetische und die empfindsame, auf ihren Gipfelpunkt.

Diese Gestaltung des viel bearbeiteten Motivs des Sturms und Drangs von den feindlichen Brüdern, die sich in Liebe zur gleichen Frau entgegentreten, das in den „Räubern" mit sittlichen Gedanken erfüllt wird, läßt bereits Schillers dramatische Eigenart erkennen: nicht die Begebenheiten des Stückes sind die Hauptsache, nicht auf die glänzende Zeichnung von Charakteren, wie sie Goethe übte, kommt es dem Dichter an in seinem Erstlingswerk sind sie mit Ausnahme der gut unterschiedenen Räubergestalten zu farblos, wie Amalia, oder zu einseitig, wie Franz , sondern die Idee ist Schiller die Hauptsache, und diese Ideen betreffen immer die großen Fragen der sittlichen Weltordnung.

Neben den Zielen des Sturms und Drangs treten auch noch andere Strömungen der Zeit und der Entwicklung Schillers in diesem Drama zutage. Wir erblicken die Einflüsse Shakespeares: Richard III., Jago („Othello"), Edmund („Lear") haben Franz Moor zum Vorbild gedient. Wir spüren die Wirkung der Aufklärung, wenn in diesem Drama der Räuber als der edle Mensch erscheint. Wir finden die Spuren von Schillers jugendlicher Religio-

sität in der Sprache, in der Ähnlichkeit der Fabel mit der vom verlorenen Sohn, in dem Traume vom Weltgericht, der Franz zur Verzweiflung bringt.

Denselben Geist wie die „Räuber" atmet Schillers erste Gedichtsammlung, die „Anthologie auf das Jahr 1782". Auch aus ihr spricht erregte Leidenschaft, nur daß deren lyrische Gestaltung dem jungen Dichter nicht gelingt. Wenn er die „Schlimmen Monarchen" so wie schon in einem älteren Gedicht den „Eroberer" verflucht und mit allen Höllenstrafen bedroht, so wirkt dieses Übermaß von Pathos, noch dazu mit schlechten Reimen verziert, nur ermüdend, und auch in den Liebesgedichten der Sammlung, wie der „Phantasie an Laura", ertötet die Reflexion mit ihren Gedanken von Weltsystemen und Sonnenstäubchen, Planeten und Sphären jedes mitschwingende Gefühl, trotzdem die Gedichte wahrscheinlich aus einem wirklichen Erlebnis hervorgequollen sind.

Der Herzog, der zuerst auf den aufsehenerregenden Zögling seiner Karlsschule stolz ist, erkennt doch bald die Gefährlichkeit dieses Feuergeistes, und da äußerliche Anlässe hinzukommen, unter anderem Schillers urlaubslose Besuche von Mannheimer Aufführungen seiner „Räuber", so wird ihm kurzerhand das Dichten verboten. Die Antwort ist Schillers Flucht aus Stuttgart im September 1782, auf der ihn nur der tapfere Musikus Andreas Streicher opferfreudig begleitet, der dann lange nach Schillers Tode die Flucht in einem rührend schlichten Buche beschrieben hat. Das Ziel der Flüchtlinge ist Mannheim, ihre Hoffnung der Freiherr von Dalberg, der Intendant des Theaters. Aber dem vornehmen Kavalier ist der unbesonnene Deserteur ein allzu unbequemer Schützling, und so hungert sich Schiller der Verzweiflung entgegen; da findet er bis zum Sommer des nächsten Jahres freundliche Aufnahme auf dem Gute Bauerbach bei Meiningen, das einer Frau von Wolzogen, der Mutter eines Jugendfreundes, gehört. Im Herbst darauf hat sich Dalberg eines Besseren besonnen, Schiller wird zunächst auf ein Jahr als Theaterdichter in Mannheim angestellt, mit der Verpflichtung, jährlich drei Dramen zu liefern. Mit Freuden greift Schiller zu, denn den „Fiesko" hatte er bereits auf seiner Flucht fertig mit sich geführt, „Kabale und Liebe" war in Bauerbach vollendet worden, „Don Carlos" reifte heran.

Der Erfolg der „Verschwörung des Fiesko zu Genua" war ziemlich mäßig; das „republikanische Trauerspiel" war den loyalen Mannheimern „zu gelehrt", ein Urteil, das gar nicht unzutreffend ist. Denn die Handlung ist überreich an äußeren Geschehnissen und an oft schwer zu verfolgenden Verwicklungen. Vor allem aber läßt uns die einen der unzähligen italienischen Stadtstaatenkämpfe darstellende Handlung völlig kalt. Es ist uns im Grunde ganz gleichgültig, welche von den drei Parteien im Drama siegt, ob der Doge mit seiner gesetzlichen Würde, ob die Republikaner und Revolutionäre oder ob Fiesko, der mit Hilfe dieser Umstürzler das alte Fürstenhaus vertilgen und dann sich ihnen zum Trotz selbst zum Herrscher machen will.

Und wenn dem Dichter auch hier die Idee, wieder der Freiheitsgedanke, dieses Mal in politischem Betracht, wichtiger ist als die Fabel, so ist es ihm doch im „Fiesko" nicht gelungen, den allzu uninteressanten Stoff durch die Macht der Idee zu beleben. Kehrt dann vollends am Schluß das Haupt der Verschwörer, Verrina, nachdem er Fiesko wegen seiner Bestrebungen getötet hat, doch zum Dogen, also zum alten System, zurück, so erscheint das Ganze als viel Lärm um nichts. Daß dieser Abschluß im übrigen Schiller selbst nicht zwingend genug schien, zeigt sich deutlich darin, daß er auf Dalbergs Verlangen den Schluß änderte und Fiesko auf die Krone verzichten und am Leben bleiben ließ; wie ja überhaupt Fieskos Entwicklung beide Möglichkeiten zuläßt: er kann zum Volksbefreier so gut wie zum Volksbedrücker, zum Brutus wie zum Catilina werden, und da der eine Schluß so möglich ist wie der andere, ist keiner von beiden zwingend.

Immerhin verdient dieser erste Versuch Schillers im historischen Drama schon als solcher Beachtung, wenn es auch dem Dichter noch nicht gelungen ist, Geschichte und Dichtung zu einem Kunstwerk zu vereinen. Ein Fortschritt im Aufbau der Handlung und in den Charakteren — man denke vor allem an die prächtige Gestalt des Mohren, während die Frauen allerdings völlig mißlungen sind — ist unverkennbar.

Bleibt der „Fiesko" ganz in der geschichtlichen Vergangenheit, so ist „Kabale und Liebe" gerade durch die Beziehungen zur damaligen Gegenwart wenn nicht zum besten, so doch zum lebensvollsten Drama Schillers geworden. Und es ist die Gegenwart, wie sie Schiller erlebt hatte: ein tyrannischer Herrscher, eine edle Sünderin als seine Geliebte, ein schurkischer Minister, dessen verbrecherische Handlanger und Werkzeuge; eine Hofgesellschaft, die in Konvention und Unnatur, in Kabalen und Geklatsch lebt und sich in ängstlich behüteten Standesvorurteilen vor jedem Lebenshauch von außen bewahrt; ein Bürgertum, dessen schlechtere Bestandteile bereits von der Verworfenheit der Oberen angefault sind, dessen bessere sich knechtisch unter das Joch beugen und höchstens die Faust in der Tasche ballen; ein Land, das unter unerträglichen Steuerlasten um fürstlicher Launen willen erliegt, dessen Kinder als Soldaten ins Ausland verkauft werden, dessen Justiz jeder Rechtlichkeit spottet.

Wieder kämpft Schiller in diesem bürgerlichen Schauspiel, das alle Gesellschaftsschichten und ihre gegenseitigen Beziehungen umfaßt und so zum sozialen Drama wird, für Natur und Freiheit: für die Liebe als den natürlichsten Ausdruck des Lebens, für die Freiheit der persönlichen Selbstbestimmung. Aber indem Ferdinand die Schranken seines Lebenskreises sprengen will, da er es für Unnatur hält, die Geliebte seines Fürsten heiraten zu müssen, für Unfreiheit, der Stimme seines Herzens nicht folgen zu dürfen, gerät sein gerader und unbefangener Charakter in die Schlingen und Fallen seiner mit unedlen Waffen kämpfenden Gegner. Ihr

haupt ist der eigene Vater, der den Sohn zu einem Glück zwingen will, wie er es versteht — gleich dem Herzog Karl Eugen, der den jungen Schiller durch die Aufnahme in die Karlsschule „beglückt". Aber nicht dessen Kabalen erliegt Ferdinand zum Schlusse, und mit ihm Luise, sondern, wie Karl Moor, seinem zu Unrecht angemaßten Richteramt, zu dem ihn allerdings die Kabalen getrieben haben. Einfach und klar wie diese Handlung ist die Zeichnung der Charaktere: die Partei der Kabale vertreten durch den verbrecherischen Präsidenten, den schuftigen Wurm, den albernen Kalb und die leidenschaftliche Milford, die sich aber aus all diesen Wirrnissen in eine bessere Zukunft rettet; die Partei der Liebe durch Ferdinand und Luise, den prächtigen Musikus und die kupplerische Mutter Luises. Zum erstenmal gelingt dem nun nicht mehr weltfremden Dichter der „Räuber" eine lebenatmende Frauengestalt in der schwermütigen, alles Unheil vorausschauenden Heldin des Stückes, nach der es zuerst den Titel „Luise Millerin" führen sollte. Aber auch in so unbedeutenden Gestalten wie dem Milfordschen Kammerdiener zeigt sich schon Schillers große Kunst der Charakterzeichnung, und der despotische Fürst, der hinter dem allen steht, tritt uns deutlich vor Augen, trotzdem er nicht auf der Bühne erscheint.

„Kabale und Liebe" ist das erste deutsche Drama, in dem sich die heiße Gefühlswelt des Sturms und Drangs mit der kühl berechnenden Kunst Lessingscher Technik vereinigt. Eine geschickte Exposition führt in den beiden Hälften des ersten Aktes in die Welten der Liebe und der Kabale und damit in die bewegenden Momente der Handlung ein. Diese steigert sich dann in raschem Tempo zu dem gewaltigen Ausbruch am Ende des zweiten Aktes. Wirkungsvoll wird die bewegte Hast dieses Auftrittes abgelöst durch die schleichende Schwüle des dritten Aktes. Im vierten ein Ausruhen vor der Katastrophe, im fünften dann diese selbst mit zwingender Notwendigkeit.

Von der Höhe eines wieder ungeheueren Bühnenerfolges ist es wie oft bei Schiller so auch in diesem Jahre 1784 nur ein Schritt zur Tiefe der Not und der Verzweiflung gewesen. Schweres Siechtum wirft ihn monatelang aufs Krankenlager und lähmt sein Schaffen. Der Schauspieler Iffland, der selbst bürgerliche Dramen schreibt, intrigiert gegen den unangenehmen Wettbewerber, Dalberg wartet vergeblich auf das dritte Drama und löst den Vertrag, verständnislos für wahre Kunst und schwach an Charakter, wie dieser durch die erste Aufführung der noch dazu auf sein Verlangen ängstlich veränderten „Räuber" zu Unrecht berühmt gewordene Mann war. Der an den Musikus Miller erinnernde strenge und von seinem Sohn ehrbar bürgerliche Lebenswege fordernde Vater überhäuft Schiller mit Vorwürfen. Und zu dem allen kommt die verzehrende Leidenschaft zu Charlotte von Kalb, der Gattin eines Offiziers. Zum ersten Male findet Schillers Lyrik wahrhafte Töne. Voller Verzweiflung bekennt er sich in der „Freigeisterei der Leidenschaft" (später „Der Kampf" genannt) zu

einer seiner hohen sittlichen Lebensauffassung sonst ganz fremden Moral:

> Nein, länger werd' ich diesen Kampf nicht kämpfen,
> den Riesenkampf der Pflicht.

Und in der „Resignation" bekennt er, daß er, zwischen Hoffnung und Genuß in seiner Liebe schwankend, sich den Genuß versagt habe und daß ihm nun „keine Ewigkeit" zurückgebe, was er „von der Minute ausgeschlagen". Aus allen diesen Qualen und aus der äußeren Not findet er Rettung und Zuflucht im Hause des bald darauf zum Konsistorialrat ernannten Christian Gottfried Körner, zuerst in Leipzig, dann in Loschwitz bei Dresden. Zwei Jahre genießt er hier die milde und freigebige Freundschaft des trefflichen, nur wenig älteren und ihn und sein Schaffen mit Verständnis beobachtenden und begleitenden Freundes. Das „Lied an die Freude" ist der Ausdruck der neuen glücklichen Stimmung:

> Brüder überm Sternenzelt
> muß ein lieber Vater wohnen.

Die Frucht dieser Jahre ist der „Don Carlos".

Der Plan zum „Don Carlos" reicht in die ersten Anfänge von Schillers dramatischem Schaffen zurück. Aber erst die ruhigen Stunden der Körnerschen Freundschaft lassen das Werk ausreifen, so daß es 1787 erscheinen kann. Der Stoff war zunächst als eine Familientragödie gedacht: der unglückliche Infant von Spanien, dem der Vater die zubestimmte Braut zur Stiefmutter gibt, erliegt dieser Unnatur und Unfreiheit menschlicher Verhältnisse. Wieder also sind es Natur und Freiheit, für die in diesem Drama gekämpft und gelitten wird. Aber da von den Wirren an einem autokratischen Königshofe auch die Geschicke des Landes, ja sogar die anderer Länder abhängen aus dem Mißverhältnis Philipps zu Carlos, dessen milder Hand jener die Niederlande nicht anvertrauen will, erwächst deren schwere Knechtung durch Alba , so erweitern sich, wie die persönlichen Schicksale in „Kabale und Liebe" zum sozialen, diejenigen in „Don Carlos" zum historischen, zum weltgeschichtlichen Drama. Diese Erweiterung des historischen Hintergrundes und der historischen Beziehungen fordert eine Erweiterung der im Drama ausgesprochenen Ideen und des in diesen Ideen lebenden Personenkreises. So tritt zu dem eifersüchtigen, alternden König, dem leidenschaftlich-verzehrend liebenden Infanten, der unglücklichen, von Pflicht und Neigung zerrissenen Königin und den zur Entwicklung des zwischen ihnen entstehenden Konfliktes nötigen Intriganten: der sündigen Eboli, dem finsteren Alba und dem heuchlerischen Domingo, die mit allem Pathos Schillerscher Ideale ausgestattete Gestalt des Marquis Posa. Die Freundschaft des Infanten für den Malteser Ritter — zu ihrer Schilderung verwertete Schiller die Empfindungen, die zwischen ihm und Körner entstanden waren — ist das äußerliche Band, das Posa mit dem Gestalten- und Handlungs-

kreise der Familientragödie verknüpft. Aber indem Schiller diesem Marquis alle seine eigenen hohen Gedanken in den Mund legt, wächst Posa weit über die Stellung hinaus, die ihm in der eigentlichen Handlung zukommt, sprengt fast den Rahmen des Dramas, und nur äußerst verwickelte Intrigen und schwerverständliche innere und äußere Vorgänge müssen eintreten, damit Posa den Opfertod für den Freund sterben und danach das Drama wieder in seine anfänglichen Bahnen zurückkehren kann.

Immerhin tritt die Person des Don Carlos in den mittleren Akten des Werkes ganz hinter die Posas zurück. Die große Unterredung Posas mit Philipp ist der Brennpunkt des Dramas. Wir denken bei ihr unwillkürlich an die Szene zwischen Nathan und Saladin. Duldung und Humanität oder, wie Schiller es ausdrückt, Gedankenfreiheit, das sind in beiden Dramen die Forderungen an einen despotischen Herrscher. Aber indem der greise Nathan zu dem edlen Saladin, der jugendliche Posa zu dem finsteren Philipp spricht, indem die eine Szene von dem abgeklärten Lessing, die andere von dem leidenschaftlichen Schiller stammt, ergibt sich von selbst der große Unterschied jener ruhigen Erklärung Nathans zu dem aufgeregten Pathos des Marquis. Posas Ruf nach Freiheit steht in dem großen Zusammenhang des Schillerschen Gedankenkreises: ist es in den „Räubern" die Freiheit des allgemeinen Menschentums, in „Fiesko" die revolutionäre, in „Kabale und Liebe" die soziale, so wird sie in „Don Carlos" zur politischen, zur Gedankenfreiheit oder, wie wenige Jahre darauf die Französische Revolution es formte, zur Forderung der Menschenrechte. Indem auch in diesem Drama das Ideal unterliegt und seine Vorkämpfer streitend fallen, scheint auch „Don Carlos" als „wider die Tyrannen" geschrieben.

Vom künstlerischen Standpunkte aus zeigt das Werk Fortschritte und Rückschritte in Schillers Entwicklung. Trotzdem der Dichter oft und lange an der Arbeit gewesen ist und von der ersten bis zur endgültigen Fassung seine Dichtung um zweitausend Verse gekürzt hat, ist doch die Einheitlichkeit, die zwingende Knappheit seiner vorhergehenden Dramen nicht erreicht. Aber wie kunstvoll sind die Charaktere, besonders die des Königs und der beiden Frauen! Wie tief ist hier Schiller schon in das Wesen des historischen Dramas eingedrungen, indem er die dichterische Wahrheit über die geschichtliche siegen läßt und seine historischen Gestalten, vor allem den Prinzen selbst, so ummodelt, daß sie künstlerisches Interesse erregen. Wie treu er dabei historischem Geiste bleibt, das zeigt die schrecklich-erhabene Gestalt des Großinquisitors, die am Schluß des Dramas wie die verkörperte Weltgeschichte erscheint, die — nach einem Schillerschen Wort — das Weltgericht ist. Wie kunstvoll und gedankenreich endlich die sprachliche Form: Schiller geht im „Don Carlos" zu dem bisher nur von Lessing mit nennenswerter Kunst angewandten Blankvers über, dem Versmaß aller seiner späteren Dramen. Durch die Schranken des Verses eingeengt, klärt sich sein früher

noch oft schwülstiges und überquellendes zu einem bereits ruhigeren und würdigeren Pathos ab.

Unmittelbar nach Erscheinen des „Don Carlos" geht Schiller nach Weimar, um sich hier einen neuen Wirkungskreis zu gründen, denn auf die Dauer war doch das Leben in Loschwitz, in dem sich neben dem Freundschafts- auch ein unvermeidliches Abhängigkeitsgefühl einstellte, nicht haltbar. Seine Erwartungen werden in Weimar nicht erfüllt. Nur Wieland, der immer Schwiegersöhne und Mitarbeiter am „Teutschen Merkur" brauchte, nahm ihn liebenswürdig auf, Herder blieb wie jetzt gewöhnlich verschlossen, die anderen waren nicht anwesend. Nur mit Charlotte von Kalb feierte er ein auf ihrer Seite sehr leidenschaftliches Wiedersehen. Aber sein Gefühl für sie ist von vornherein kühler und schwindet vollends, als er auf kleinen Reisen in Thüringen die Familie Lengefeld in Rudolstadt kennen lernt, eine Mutter mit einer unglücklich verheirateten, äußerst lebhaften und geistvollen älteren Tochter Karoline und der jüngeren, zarteren, ruhigen und sanften Charlotte. In ihrer Nähe verlebt er den Sommer des Jahres 1788 in Volkstädt und dem benachbarten Rudolstadt; in ihrem Hause trifft er im selben Jahre zum ersten Male mit Goethe zusammen, ohne auf diesen Eindruck zu machen. Trotzdem verschafft ihm Goethes Fürsprache eine kärglich besoldete Geschichtsprofessur in Jena, gerade ausreichend, daß er sich im Jahre 1790 mit Charlotte von Lengefeld vermählen kann.

In diesen letzten Jahren hat er wieder schwer um seinen Lebensunterhalt zu kämpfen. Einige Mittel verschafft ihm die Herausgabe einer Zeitschrift „Thalia". Für sie schreibt er Erzählungen, den „Verbrecher aus verlorener Ehre", in der er einen Mann schildert, den das unbarmherzige Geschick von einem kleinen zu immer größeren Verbrechen führt, bis er wie Karl Moor endet, und den „Geisterseher", eine nicht vollendete, aber äußerst spannend geschriebene Intrigengeschichte. Daneben verfaßt er zahlreiche Rezensionen; diejenige „Über Egmont" ist für die spätere Kritik des Werkes maßgebend geworden, die absprechende „Über Bürgers Gedichte" hat den unglücklichen Lyriker mit der Schärfe ihrer treffenden, aber leider das Gute übersehenden Anklagen tief gebeugt. Der Geschichte wendet sich Schiller jetzt auch wissenschaftlich zu: mit großen Zügen und vortrefflichen Charakteristiken schildert er in einem ersten Bande den „Abfall der Niederlande" und behandelt in seiner mit größter Begeisterung aufgenommenen Antrittsvorlesung in Jena die Frage: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?", aus der wichtiger als die historischen Erörterungen die berühmt gewordene Unterscheidung zwischen dem nur auf seinen Erwerb ausgehenden „Brotgelehrten" und dem nur der Wissenschaft und den Idealen lebenden „philosophischen Kopf" geworden ist. Vor allem aber wendet sich Schiller in diesen Jahren der Antike zu; er liest Homer, übersetzt Stücke aus antiken Dramen und aus

Virgil, und in den „Göttern Griechenlands“ sehnt er sich nach der Antike:

> Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder,
> holdes Blütenalter der Natur!

Wie sehr Schiller am Abschluß dieses Zeitabschnitts nach zehnjährigem dichterischen Schaffen sich gewandelt und entwickelt hat, das zeigen am deutlichsten „Die Künstler“, mit denen er auf längere Zeit von der Poesie Abschied nimmt, um sich ganz dem Studium der Philosophie und Geschichte zu widmen. Philosophie und Geschichte haben denn auch diesem Gedicht bereits ihren Geist eingeatmet: die Kunst ist Anfang und Ende aller Kultur, sie unterscheidet den Menschen vom Tiere, sie verlieh ihm Geist, Sittlichkeit, Religion. Und dem Historiker, der diese Entwicklungsreihe im Rahmen der Weltgeschichte vorführt, schließt sich der Philosoph an mit der Ankündigung, daß die Schönheit, unter deren Zeichen die Kunst erscheint, allmählich einem reifer gewordenen Geschlechte sich zur Wahrheit wandeln werde. So erwächst den Künstlern eine gewaltige Aufgabe: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben — bewahret sie!“

Wie Goethe in der „Zueignung“ wird sich Schiller in den „Künstlern“ seiner hohen Aufgabe bewußt: durch seine Dichtungen ein Priester der Wahrheit zu werden. Es bedurfte nur eines erneuten äußeren Anlasses, um Goethe und Schiller erkennen zu lassen, wie ihre Bestrebungen die gleichen seien und die Kunstübung des einen diejenige des anderen ergänze und vertiefe, um schließlich beider Leben und Schaffen bis zum frühen Tode des einen zu einem geistig gemeinsamen aufs innigste zu verschmelzen.

11. Weimar.

Lessing der Aufklärer und Herder der Stürmer und Dränger hatten sich beide in der Reife ihres Schaffens zu demselben Ergebnis ihrer Weltanschauung durchgerungen. Lessing klar und bedacht, ruhig auf die Ewigkeit vertrauend, Herder erregt und schwungvoll, leidenschaftlich auf das erreichbare Ziel hinweisend, hatten sie beide die hohe Forderung der Humanität an den gebildeten Teil der Menschheit gerichtet. Und schon scheint im Ausgang des 18. Jahrhunderts das Ziel erreicht. Das deutsche Geistesleben dieser Zeit steht auf einer so reifen Höhe, strahlt eine solche Harmonie geistiger und sittlicher Anschauungen aus, trägt so sehr den Stempel erhabener Menschenwürde, daß man wohl von einem Zeitalter der Humanität reden kann. Es ist erwachsen aus der Vereinigung der Aufklärung mit dem Sturm und Drang, indem beide Richtungen sich auf ihre Grenzen beschränkten, jene die Überschätzung der Vernunft, diese die Willenlosigkeit der Gefühlsausbrüche beseitigte. Diese Auswüchse des Verstandes und Gefühls einer scharfen Kritik unterzogen und damit den edlen Kern gerettet zu haben, ist das unsterbliche Verdienst des Königsberger Philosophen Immanuel Kant.

In seiner 1781, dem Todesjahre Lessings, erschienenen „Kritik der reinen Vernunft“ untersucht Kant die Quellen und die Grenzen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit und kommt dabei im Gegensatz zu dem alles aus der Vernunft begreifenden Rationalismus zu dem Geständnis, daß wir durch das Denken allein nichts erfahren. Vielmehr können wir Gegenstände der Sinne „nie anders erkennen als bloß, wie sie uns erscheinen“, und das Denken ist nichts weiter als die zusammenfassende Gestaltung dieser Sinneseindrücke. Diese wiederum sind auf irdische Verhältnisse beschränkt; „übersinnliche Gegenstände sind für uns keine Gegenstände unserer theoretischen Erkenntnis“. Wir sollen, mit anderen Worten, mit unserer Wissenschaft auf der Erde bleiben, sollen unser Wissen nicht überschätzen; denn dieses ist ungemein beschränkt. Um so mehr sollen wir diesen engen Kreis, in dem sich unsere Wissenschaft bewegt, auf die Erkenntnis von Mensch und Natur sich beschränkend, bearbeiten. So beabsichtigt Kants umfangreiche, schwer lesbare Schrift keine Erweiterung, wohl aber eine Klärung und Läuterung unseres Wissens, einen Schutz vor Irrtümern. Kants Philosophie verhält sich zu der bisher in Deutschland üblich gewesenen wie die ernsthafte Astronomie zur phantasierenden Astrologie, wie Chemie zur Alchimie.

Führt Kant in seiner „Kritik der reinen Vernunft“ die Bedeutung der Verstandestätigkeit von der Überschätzung der Aufklärer auf ein recht bescheidenes Maß zurück, so setzt er in der sieben Jahre später erschienenen „Kritik der praktischen Vernunft“ dem willenlosen Gefühlsüberschwange der Sturm- und Drangbewegung ein Ziel. Wir sollen uns nicht von unserem Gefühl hinreißen lassen, wir sollen unsere moralischen Anschauungen nicht abhängig sein lassen von unseren Launen und Stimmungen, unseren Leidenschaften und Empfindungen, sondern wir sollen stets eine feste Norm unseres sittlichen Handelns vor Augen haben. Und diese Norm lautet: „Handle so, daß die Maxime [— der leitende Grundsatz] deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.“ Wenn jeder einzelne sich freiwillig diesem Gesetz des „kategorischen Imperativs“ ohne Rücksicht auf persönliche Neigung und eigenes Glück unterwirft, dann erwächst aus dieser freien Tat des einzelnen die innerliche Freiheit der gesamten Menschheit.

So kommt Kant mit Lessing und Herder zum gleichen Ziel: allgemeine Menschlichkeit, Humanität schwebt auch ihm als das Ideal der menschlichen Entwicklung vor. Was Lessing prophezeit, Herder als erreichbar gefordert hatte, es wird von Kant als in der menschlichen Veranlagung bereits vorhanden wissenschaftlich begründet. Ihre künstlerische Weihe erhält die Hu-

manität in den reifen Werken Goethes und Schillers. Schon die Dichtungen, die Goethe aus Italien mitbringt, sind von ihr durchtränkt.

Goethes italienische Reise glich in ihrem Anfange einer Flucht. Ohne sein Ziel anzugeben, ohne jemand außer dem Herzog überhaupt von der Absicht einer Reise Mitteilung zu machen, ohne sich auf den Zwischenstationen umschauend und genießend aufzuhalten, eilt der Dichter Anfang September 1786 von seinem Karlsbader Kuraufenthalt aus nach Rom. Denn neben dem Bestreben, sich aus Weimars kleinbürgerlichen Verhältnissen auf einige Zeit loszureißen und sich wieder ganz künstlerischem Leben widmen zu können, sich „als Künstler wiederzufinden", treibt ihn die brennende Sehnsucht, den Mittelpunkt der antiken Kunstdenkmäler aufzusuchen, so rastlos nach Süden. Aus dem an Werken der großen Kunstepochen damals recht armen Deutschland zieht es ihn nach der Quelle der ihm in seiner jetzigen Reife am höchsten erscheinenden Kunst, so wie auch Lessing sich nach Rom gesehnt hatte und Winckelmann sogar, um diese Sehnsucht erfüllen zu können, zum Katholizismus übergetreten war. In einem Kreise deutscher Maler schwelgt nun Goethe in Rom in den erhabenen Werken der Antike, allerdings nur in deren hellenistischer Weiterbildung, steht er bewundernd und hingerissen, ergriffen und staunend vor dem Apoll von Belvedere, dem Jupiter von Otricoli, der Juno Ludovisi. Einmal reißt er sich auf einige Monate los, besucht Neapel, Pompeji, Sizilien, und hier in der sonnigen Natur und der buchtenreichen Meereslandschaft Süditaliens glaubt er sich im alten Griechenland; er plant ein „Nausikaa"-Drama. Fast zwei Jahre währt der italienische Aufenthalt, während dessen er mehr und mehr von der Betrachtung fremder Kunst zu der Ausbildung der eigenen fortschreitet. Und erst nachdem er sich als Künstler wiedergefunden hat, trifft er im Juni 1788 wieder in Weimar ein, reich beladen mit vollendeten, geförderten und geplanten Dichtungen. Am „Faust" war gearbeitet worden, „Egmont" und „Iphigenie" hatten die letzte Vollendung erfahren, „Tasso" die entscheidende Gestalt erhalten.

„Iphigenie" war bereits 1779 fertig geworden und sogar mit Goethe als Orest auf der Weimarer Liebhaberbühne aufgeführt worden. Aber die Prosa wird dann in Blankverse umgegossen, und mit der Veredlung der Sprache und des Rhythmus sowie mit der gerade in den folgenden Jahren sich vollziehenden inneren Wandlung des Dichters zieht ein neuer Geist in das seine äußere Handlung ziemlich unverändert behaltende Drama. Alles wird edler und feiner, innerlicher und kunstvoller. Ein Vergleich der beiden Fassungen an jeder beliebigen Stelle zeigt diese Vertiefung wenigstens in sprachlicher Beziehung. Hatte die Prosaform begonnen:

„Heraus in eure Schatten, ewig rege Wipfel des heiligen Hains, hinein ins Heiligtum der Göttin, der ich diene, tret' ich mit immer neuem Schauer, und meine Seele gewöhnt sich nicht hierher!"

so heißt es jetzt:

> Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
> des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines,
> wie in der Göttin stilles Heiligtum,
> tret' ich noch jetzt mit schauderndem Gefühl,
> als wenn ich sie zum erstenmal beträte,
> und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher!

Goethe hat die Handlung aus dem Drama des Euripides übernommen: Iphigenie ist von Artemis als Priesterin in das Taurerland versetzt worden; hierher kommt auch viele Jahre später ihr Bruder Orest, der als Muttermörder von den Eumeniden verfolgt wird und durch den Raub des taurischen Dianabildes sich entsühnen soll. Er wird mit seinem Freunde Pylades ergriffen, Iphigenie soll sie opfern; rechtzeitig erkennen sich die Geschwister. Iphigenie erfindet einen Plan für Raub und Flucht, diese mißlingt aber. Da erscheint Athene in den Wolken, gebietet den Verfolgern Halt. Die Schwester und das Götterbild werden den Händen der Barbaren entführt, Orest ist geheilt.

In dem von den Furien gejagten Orest erkennt sich der rast- und ruhelose Goethe der ersten Weimarer Jahre, und Frau von Stein, deren abgeklärter Seelenfrieden den Ungebändigten besänftigt, wird ihm zur Iphigenie, der heilbringenden Schwester. Hatte er doch schon früh im Gedichte („Warum gabst du uns ...") gemeint, sie sei in abgelebten Zeiten seine Schwester oder seine Frau gewesen, und ihren Einfluß auf ihn in die Worte gefaßt:

> Tropftest Mäßigung dem heißen Blute,
> richtetest den wilden, irren Lauf,
> und in deinen Engelsarmen ruhte
> die zerstörte Brust sich wieder auf.

Aber das war nicht mehr die Iphigenie des Euripides, die zornig ihr Schicksal im Barbarenlande nicht erträgt und Fluchtpläne schmiedet. Goethes Iphigenie ist ergeben in ihr Los, wenn sie auch das Land der Griechen mit der Seele sucht. Nicht sie erfindet den betrügerischen Plan zu Raub und Flucht, im Gegenteil: sie vereitelt ihn, da ihr reines Herz keines falschen Gedankens fähig ist. Ihr Handeln bestimmt nicht eigenes Glück, nicht eigene Neigung, sie lebt nach dem Sittengesetz, wie es (erst nach Erscheinen der Dichtung) Kant aufgestellt hat. So strahlt Iphigenies hohe und reine Seele Heilung und Segen überall hin. Die Menschenopfer des rauhen Tauris sind unter ihrer Priesterschaft unmöglich, Kultur und Sitte des Barbarenlandes haben sich gehoben, und der einsam und schwermütig gewordene, dabei aber jähzornige und zu Gewalttätigkeit neigende Thoas wird in ihrer Nähe zu einem reifen und abgeklärten Fürsten, der sich endlich sogar zum Verzicht auf die innig Begehrte durchringt. Ihr größtes Heilswerk aber vollendet sie an

ihrem Bruder und damit auch an dem Hause des Tantalus, dem sie entstammt. Dem schwer vom Schicksal Gedrückten, unter der Last seiner Schuld dem Wahnsinn Erliegenden bringt ihre reine Nähe allein die Genesung. „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit", so hat Goethe Jahrzehnte später den Sinn seiner Dichtung ausgedrückt. Der Sieg der Humanität ist das Ergebnis der Handlung, am Schlusse vereinigen sich Barbaren und Griechen zu einer großen inneren Gemeinschaft, sowie Heiden und Christen im „Parzival", Christen, Juden und Islamiten im „Nathan".

Der Vertiefung der Charaktere und der Verinnerlichung der Gedanken entspricht auch die Wandlung des Geschehens im Drama. Überall ist die äußerliche Begründung der Handlung durch eine innerliche ersetzt: die Furien erscheinen nicht mehr wie bei Euripides an den Toren des heiligen Haines, sie leben nur im Innern des Gequälten; der Raub des Tempelbildes unterbleibt, und keine schützende Göttin braucht die Verfolgten zu schirmen, in ihrer aller Brust wohnt die segnende Gottheit. Dabei fehlt es doch nicht an äußerer Handlung, die im übrigen durch die sich von selbst ergebende Einheit von Ort und Zeit und die beschränkte Personenzahl eine seltene Geschlossenheit besitzt.

Ist schon in der „Iphigenie" die äußerliche Handlung ganz verinnerlicht, so kennt „Torquato Tasso" überhaupt kaum noch äußere Geschehnisse. Nur im Seelenleben der fünf Personen, unter die, wie in der „Iphigenie", Rede und Gegenrede aufgeteilt sind, entwickelt sich die bewegte Handlung. So steht im „Tasso" die Charakterschilderung im Vordergrund; nicht die Frage: was geschieht? schafft die dramatische Spannung, sondern nur die Ungewißheit, wie die einzelnen Gestalten ein Ergebnis, ein Wort, eine Miene aufnehmen, welche Gefühle der geringste Eindruck in ihnen auslöst.

Wir befinden uns am Musenhofe zu Ferrara, in dem wir deutlich genug Weimar wiedererkennen. So ist auch Alphons der Weimarer Herzog, wenn auch in idealisierter Gestalt, ein Fürst des Humanitätszeitalters, fein und gebildet, gerecht und taktvoll, dabei doch wieder entschlossen und seine Stellung wahrend. Klug weiß er die Menschen seiner Umgebung zu gebrauchen, sie in seinem Interesse zu leiten, ja unter Umständen sie auszunutzen. Auch seinem Hofe geben die Frauen das Gepräge des vornehmen Tones. Der Schwester des Fürsten, die nach schwerer Krankheit und leidvoller Jugend Entsagung irdischer Genüsse gelernt hat und nur noch ein tiefes und abgeklärtes Innenleben führt, steht Eleonore Sanvitale als die geistvolle und reizende, liebenswürdig bezaubernde, aber äußerlich und sogar etwas egoistisch gesinnte, lebensfrohe und lebengenießende Freundin zur Seite. Die Männerwelt des Hofes vertreten zwei grundsätzlich verschieden geartete Gestalten: der Staatssekretär Antonio Montecatino, Diplomat und Realist, klug und tüchtig, den Müßiggang verachtend und träumerische Stimmungen hassend, und Torquato Tasso, der Dichter, träumerisch und feinnervig, nur

in Idealen lebend, daher schrankenlos in Gefühlen und Gedanken, fortwährend zu den Wirklichkeiten dieser Welt in Gegensatz geratend und daher reizbar bis zum Krankhaften geworden.

In dem Dichter fand Goethe einen Teil seines Selbst wieder, und deshalb wird Tasso Mittelpunkt dieser Gruppe. Aus Anziehung und Abstoßung, wie sie Tasso mit den übrigen Gestalten des Hofes erlebt, erwächst die geringe äußere und reiche innere Handlung des Dramas. Klar tritt von vornherein der Gegensatz zu Antonio in die Erscheinung. Diese beiden Männer, deren Gaben in einer Brust vereinigt einen vollkommenen Menschen bilden würden, können sich nicht verstehen. Absichtlich und unabsichtlich verletzen und kränken sie einander bis zur Forderung auf Waffen, und jeder Versuch einer Verständigung zeigt nur die Unmöglichkeit der Ausführung. Es ist der Gegensatz von Traum und Wirklichkeit, von Idealismus und Realismus, der sie wie eine Kluft trennt, die nur zuweilen überbrückbar scheint. Goethe hat diesen Zwiespalt in sich selbst erfahren. Denn er ist nicht nur Tasso, sondern es steckt auch ein Stück Antonio in ihm, und er hatte erfahren, wie er selbst, Dichter und Staatsmann in einer Person, den zweifachen Gaben nicht hatte gerecht werden können. — Stoßen Antonio und Tasso, fast einem Naturgesetz erliegend, einander ab, so zieht es Tasso und die Prinzessin ebenso unentrinnbar zueinander. An dieser Liebe geht Tasso zugrunde; denn während sie für die entsagende, nur geistig fühlende Prinzessin lediglich eine Verschönerung des Lebens bedeutet, ist sie für den Dichter das Leben selbst. So muß, als der Sinnlose die Geliebte gewaltsam in die Arme schließt, die Verletzung der Sitte zur Katastrophe führen. Denn an diesem Hofe herrscht das Sittengesetz des Humanitätszeitalters, der kategorische Imperativ: „Erlaubt ist, was sich ziemt", nicht „was gefällt", und wenn auch Tasso am Schlusse des Dramas nicht den Tod Werthers stirbt, dem er in seinem Charakter wie in seiner Schuld so sehr ähnelt, wenn er auch in augenblicklicher Zuversicht meint, daß seine Kunst ihn in seinem großen Schmerze trösten werde, dem leiblichen oder geistigen Tod wird er doch in Kürze erliegen. Die Mahnung, die die Göttin der Wahrheit Goethe selbst zugerufen hatte: „Erkenne dich, leb' mit der Welt in Frieden!" („Zueignung"), Tasso würde sie nie erfüllen können, weil in ihm nicht wie in seinem Gestalter ein Teil Antonios enthalten ist.

„Iphigenie" und „Tasso" stehen wie kein anderes Werk Goethes im Zeichen Italiens, und so wie sein zweijähriger Aufenthalt in diesem Lande schon im Weimarer Kreise nur Kopfschütteln erregt hatte, so steht man in der Heimat auch diesen beiden Werken fast verständnislos gegenüber. Es ist kein Wunder, wenn es unter diesen Umständen Goethe fast als eine Unmöglichkeit erschien, sich in die alten Verhältnisse wieder einzuleben. Mit aller Kraft zieht es ihn aus Deutschlands regnerischer Atmosphäre zu der heiteren Klarheit Italiens zurück. Die mitgebrachten Kunstwerke ersetzen nicht eine Welt von Kunst, wie er sie in Rom zurückgelassen. Er kommt sich

wie ein Fremder vor unter Fremden. Und das vollends, als das Band, das ihn an Frau von Stein knüpft und das durch die lange Abwesenheit gelockert war, nun ganz zerreißt. Da sucht und findet er wieder Trost in der Liebe. Ein armes, heiteres Bürgermädchen, *Christiane Vulpius*, erregt sein Entzücken. Er nimmt sie als Gattin in sein Haus, wenn er auch der Weimarer Gesellschaft zum Trotz die Ehe erst im Notjahre 1806 zu einer gesetzmäßigen macht.

Wieder spiegelt sich sein Leben in seinen Gedichten. In dem Zyklus der „*Römischen Elegien*" besingt er, nach Stil und Form sich vor allem an Ovid, Properz und Tibull anlehnend, seine Liebe zu Christiane und Erlebnisse seines römischen Aufenthalts in untrennbarer Vereinigung. So spricht aus ihnen denn heitere Sinnenfreude; die „*Venetianischen Epigramme*" dagegen zeigen oft die düstere Stimmung dieser Jahre. Mußte er doch auf Wunsch der Herzogin-Mutter im Frühjahr 1790 mehrere Wochen in Venedig weilen, während ihn sein Herz teils zu der Geliebten in Weimar, teils wieder nach Rom zog. So erklingen denn sehnsuchtsvolle Klänge an Christiane (28, 99), aber er denkt auch trüben Herzens der verlorenen Freundschaft Charlotte von Steins (7). Er dankt seinem Herzog, der ihn als neuen Beweis seines Verständnisses von manchen arbeitsvollen Ämtern befreit hatte (34b). Er tritt für seine jetzt immer reger werdenden botanischen, zoologischen und vor allem optischen Studien gegen seine wissenschaftlichen Gegner in die Schranken (77, 78), und er nimmt Stellung zu dem jetzt alle Welt erschütternden Ereignis der Französischen Revolution, für die er nur Worte der Verachtung, des Hohnes und des Abscheus hat (50, 51, 53, 57, 58).

Trotzdem haben ihn die *Revolution* und die diese herbeiführenden Zustände des ancien régime ungemein erregt. Immer von neuem wenden sich seine Gedanken diesen Zeiten zu, und noch bis 1803 ist er ebenso rastlos wie vergeblich bemüht, sich dichterisch mit ihnen abzufinden. Er versucht es zunächst, sie in einer Posse „*Der Bürgergeneral*" und in einem Lustspiel „*Der Großkophta*" als lächerliche Erscheinungen hinzustellen. Aber die völlige Unbedeutendheit dieser beiden Stücke zeigt deutlich das Schiefe solcher Anschauung. Dann macht er sich an die unvollendet gebliebenen „*Aufgeregten*", ein „politisches Drama", das aber immer noch „zu allgemeiner Zufriedenheit" schließen sollte. Im „*Mädchen von Oberkirch*" findet er endlich den richtigen Ton des Trauerspiels, aber auch dieses Werk bleibt Fragment. Endlich plant er eine Trilogie „*Die natürliche Tochter*"; von diesem Tragödienzyklus ist wenigstens der erste Teil in fünf Akten 1803 erschienen. Aber auch dieses Werk atmet nicht den Geist der Französischen Revolution. Und zwar liegt das vor allem an dem neuen Stil Goethes. In seinen naturwissenschaftlichen Studien nämlich hatte er die Idee ausgebildet, daß alle Erscheinungsformen beispielsweise in der Pflanzenwelt nur Spielarten eines Urtypus, einer Urpflanze seien, aus der heraus sie sich gesetz-

mäßig entwickelt hätten. Dieser Anschauungsweise gemäß, die seiner ganzen Lebensauffassung seit dem Aufenthalt in Italien entspricht, erscheint ihm mehr und mehr alles Individuelle nebensächlich, sucht er in allen Formen nur das *Typische*. Im selben Sinne werden ihm nun auch die Objekte seiner Dichtkunst immer mehr zu Typen. Besonders in der „Natürlichen Tochter" sind die individuellen Züge ganz geschwunden, so daß der Dichter es nicht einmal für nötig hält, seinen Gestalten außer der Hauptperson Eigennamen zu geben, sondern sich mit den noch dazu vielfach nichtssagenden Standesbezeichnungen wie Herzog, Graf begnügt. Indem aber nun auch der geschichtliche Hintergrund ort- und zeitlos und damit typisch wird, büßt er alle charakteristischen Züge der Revolution ein. Auch die völlige Wandlung in der Sprache Goethes kommt dem Stoffe nicht zustatten. Goethes Sprache hat alles Naiv-Natürliche verloren; sie ist im höchsten Maße kunstvoll und wird zu oft gekünstelt. „Nun leihe mir der Perlen sanftes Licht, — auch der Juwelen leuchtende Gewalt"; mit diesen Worten bittet Eugenie um ihren Schmuck. Welch ein Gegensatz zwischen dieser musikalisch-feinen, aber umständlichen Ausdrucksweise und der Dissonanz und ruhelosen Hast der Revolution!

Besser als in den dramatischen trifft Goethe den Geist der Zeit in seinen epischen Dichtungen. Unmittelbar nach Ludwigs XVI. Hinrichtung bearbeitet er die schon aus altdeutscher Dichtung bekannte Tierfabel vom „*Reineke Fuchs*", die um 1500 ihre endgültige Gestalt in niederdeutscher Sprache gefunden hatte und von Gottsched in hochdeutsche Prosa übersetzt worden war. Da in der Tierfabel die Tiere als typische Vertreter bestimmter Charaktererscheinungen auftreten, so kommt sie Goethes Neigung zum Typischen durchaus entgegen. Und in der satirischen Dichtung kann er denn auch am leichtesten die Stimmung des Abscheus wiedergeben, in die ihn die Ereignisse in Frankreich versetzt hatten. Wenn der schlaue Fuchs am Ende über seine nicht erfreulicheren Genossen triumphiert, dann ist Goethe gelungen, was er in dieser Form übertreibender Satire beabsichtigte: er hat die ganze Welt für nichtswürdig erklärt.

Mit dem vollen Ernst ihrer schweren Tragik erscheint aber die Französische Revolution als weiter Hintergrund und Handlung bewegendes Moment in „*Hermann und Dorothea*". Den Stoff lieferte eine Erzählung von den 1731 aus Salzburg vertriebenen Protestanten, aus deren flüchtender Schar sich ein edler Bürgersohn, in plötzlicher Liebe entbrennend, die Gattin wählt. Diese Fliehenden nun macht der Dichter zu elsässischen Emigranten des Jahres 1795, die vor den französischen Wirren sich retten müssen. Wenn Goethe gerade bei diesem Stoff dem Geist der Zeit gerecht wurde, so lag das daran, daß beim Entstehen dieses Epos nicht nur sein politischer Sinn, sondern auch sein Herz beteiligt gewesen war: er hatte von den traurigen Schicksalen erfahren, die seine noch immer hochverehrte ehemalige Braut Lili als Frau

von Türkheim, vor den Schrecknissen der Revolution aus Straßburg fliehend, erlitten hatte. Und aus der Rückerinnerung an längstvergangene Zeiten erwächst denn auch die liebevolle Teilnahme, mit der er wie einst im „Werther" die kleinbürgerlichen Verhältnisse seines Epos umfaßt.

Ist durch die persönlichen Eindrücke von Lilis Flucht das charakteristische Gepräge der Zeitereignisse dem Werk erhalten geblieben, so erkennen wir im übrigen in ihm doch deutlich Goethes neue Kunst der typischen Darstellung. Nicht der besondere Fall, sondern nur das Allgemein-Menschliche des Stoffes bewegt ihn. Der redselige Apotheker, der aufgeklärte, hilfsbereite Pfarrer, sie sind der Typus ihres Standes; wie jener zugleich der eines Junggesellen und der Wirt der eines Hausvaters in seiner nicht gern Widerspruch duldenden, leicht aufbrausenden und ebenso leicht zu besänftigenden Art, in seinem Gegensatz zu dem anders gearteten Sohne. Die Wirtin wiederum ist nicht nur der Typus der fürsorglichen Mutter, sondern auch des klugen und wenn nötig listigen Weibes. Und sie alle zusammen erscheinen als typische Kleinstädter, so wie das Wirtshaus das typische bürgerliche Familienleben zeigt. Und endlich Hermann und Dorothea selbst: jener ruhig und edel, stolz und gehorsam, gefühlvoll und stark, zielbewußt und doch noch nicht ausgereift: der deutsche Jüngling; Dorothea sanft und doch innerlich fest, gütig und fleißig, hilfsbereit und segenspendend: die deutsche Jungfrau. Aber in Hermann verkörpert sich auch noch die behagliche Ruhe des festen Besitzes im friedlichen Städtchen, in Dorothea die sorgenvolle Unruhe der täglichen Not auf der Flucht. So liegt denn auch der Gehalt der Handlung in dem typischen Gegensatz von Ruhe und Bewegtheit, Reichtum und Armut, Heimat und Fremde.

Wie uns trotzdem jede dieser typischen Gestalten voll individuellen Lebens erscheint, das ist eben das Geheimnis des Dichters, der eigentümliche Zauber, der festzustellen, nicht zu erklären ist. Indem aber jede dieser Gestalten ihr eigenes Leben atmet, indem das Geschehnis, das sie zusammenführt, ein ganz eigenartiges ist und doch alles durch die typische Auffassung der Darstellung von allen örtlichen und zeitlichen Beziehungen losgelöst werden kann, erhält dieses Epos Ewigkeitswert. Aus ihm spricht die Wahrheit, wie Goethe sie unter dem Schleier der Schönheit den Menschen zu zeigen einst von der Göttin die große Gabe erhalten hatte.

Homerische Kunst atmet aus jeder Zeile: die „wohlgezimmerten Scheunen" und „des Birnbaums lastende Zweige" sind nach Homers Art gebildete Wendungen. Homerisch ist das nachgestellte Adjektiv („aus jenem Hause, dem grünen"), womöglich mit Trennung von dem dazugehörigen Substantiv („Hatte den Birnbaum im Auge, den großen"). Und wenn uns der Dichter das Besitztum des Wirtes zeigen will, so hat er aus dem „Laokoon" gelernt, wie es Homer gemacht haben würde: die undichterische Ruhe des Zustandes ist in Bewegung aufgelöst, am deutlichsten in der Schilderung, die Hermanns

Mutter auf der Suche nach dem Sohne durch Hof und Gärten führt. Homer nachgebildet ist endlich auch der Hexameter, der sich freilich auch in diesem von reifer Kunst zeugenden Epos der deutschen Sprache nicht recht fügen will.

Noch vor der Vollendung dieses Werkes war nach zwanzigjähriger Arbeit Goethes Roman nun unter dem Titel „Wilhelm Meisters Lehrjahre" erschienen. Es ist ein Bildungsroman wie Wielands „Agathon"; wir verfolgen die Entwicklung eines Jünglings bis zu den Mannesjahren; der ideale Schwärmer soll ins Leben geführt werden, die Stufen seiner Entwicklung, seine Fortschritte und Irrtümer, seine äußeren und inneren Erlebnisse auf diesem Wege bilden den Inhalt des Romans.

Wir lernen Wilhelm Meister kennen, wie er in jugendlicher Überschwenglichkeit sich der Liebe zu einer Schauspielerin und der Schwärmerei für das Theater hingibt, aber dann Untreue bei jener, Elend in dieser findet und sich in verzweifelnder Entsagung einem philisterhaften Geschäftsleben zuwendet. Aber nach drei Jahren führt ihn eine Reise von neuem mit Schauspielern zusammen, er wird mehr und mehr in ihren Kreis gezogen, geht mit einer umherziehenden Truppe auf ein Schloß, wo er das „große" Leben aristokratischer Kreise nach allen seinen Vorzügen und Nachteilen kennen lernt. Ein äußerliches Ereignis trennt ihn von dieser wenig edeln, meist leichtfertigen Gemeinschaft; die Sorge für einige der Mitglieder jedoch führt ihn von neuem zu einem Schauspieldirektor, dieses Mal einem solchen größeren Stils; in seinen Dienst tritt er als Regisseur und Darsteller, in welcher Tätigkeit er Shakespeares Dramen kennenlernt, die ihn zuerst das wirkliche Leben begreifen lassen. Er spielt endlich den Hamlet, sieht aber dabei ein, daß er nicht für das Theater geboren sei, und wendet sich von ihm ab. Da fällt ihm das Tagebuch einer frommen, Gott ergebenen Frau in die Hände, und aus der Lektüre dieser „Bekenntnisse einer schönen Seele" erwächst ihm Heilung seines wunden Gemüts, lernt er aber auch zugleich, daß religiöse Schwärmerei, untätiges Gefühlsleben ebenfalls nicht das Ziel menschlichen Strebens sein dürfe. Zur rechten Zeit wird er zu den Verwandten dieser „schönen Seele" geführt, und in diesem Kreise lernt er das tatkräftige Leben kennen. „Tätig zu sein ist des Menschen erste Bestimmung!" so wird ihm hier zugerufen. Und indem er sich nun zur Arbeit erzieht, nicht zu der nach Gelde strebenden wie einst in seiner ersten Verzweiflung, sondern zur freien, menschlichen Arbeit um ihrer selbst willen, tritt er in den Bund der Tätigen ein und gewinnt, obgleich er bürgerlicher Herkunft ist — wir befinden uns im Zeitalter der Humanität — aus ihrer Mitte die Aristokratin für sich.

So wie Werther ist auch Wilhelm Meister ein Abbild Goethes, von der Theatersehnsucht der Kindheit über die Ruhelosigkeit der Jünglingsjahre bis zum handelnden Leben in Weimar. So wie Wilhelm Meister war auch Goethe ausgezogen, um wie Saul eine Eselin zu suchen, und hatte ein König-

reich gefunden: so wie jener statt der Schauspielkunst, so hatte Goethe statt der Dichtkunst die Lebenskunst gelernt. Und wenn Wilhelm Meister der geheimnisvolle Harfner und die fast unirdische Mignon durch das Leben begleiten, so sind das Sinnbilder für die dämonischen Mächte in Goethes Leben, wie sie dieses von außen und von innen wirkend beeinflussen. Die lyrischen Ergüsse, die diesen beiden Gestalten in den Mund gelegt sind, führen uns denn auch in Goethes nunmehr längst überwundene Stimmungen früherer Jahre zurück; das gilt von des Harfners tieftrauriger Klage: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“, wie von Mignons Sehnsuchtslied „Kennst du das Land?“

Gerade auch dieses Werk zeigt, wie ein Vergleich mit der ersten Fassung, „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“, lehrt, daß Goethe seit der italienischen Reise sich vom naiv zum bewußt schaffenden Künstler entwickelt hat. Sprache, Aufbau, Charaktere zeigen auch in diesem Werk, wie der Dichter gelernt hat, im Individuellen das Typische, im einfachen Erlebnis die tiefe Bedeutung, im Persönlichen das Allgemein-Menschliche zu sehen. Diese Entwicklung bildet aus dem eigenwilligen Genie des Sturms und Drangs den Menschheitsdichter; sie ist hervorgerufen durch den Aufenthalt in Italien, zur Vollendung gebracht durch die Freundschaft mit Schiller.

Es war **Schiller** in **Jena** nicht so gut ergangen, wie es sich zuerst angelassen hatte. In der Ehe zwar und in einem anhänglichen jugendlichen Freundeskreise genießt er wieder glückliche Stunden. Aber hier in Jena überfällt ihn auch die tückische Krankheit, die den Keim des Todes in ihn legte und die fürs erste bittere Not zurückließ. Da findet sich, wie einst in Mannheim durch Körner, so auch jetzt unvermutete Hilfe durch den Erbprinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg und den dänischen Grafen Schimmelmann. Die beiden edlen Männer, die Schiller nur aus seinen Schriften kennen, bieten ihm eine dreimalige jährliche Gabe von tausend Talern, denn sie sind ihm — wie sie schreiben — durch „Weltbürgersinn verbunden“, und sie wünschen, „der Menschheit einen ihrer Lehrer zu erhalten“. Wir sind eben im Zeitalter der Humanität, die Edeln tun das Gute um des Guten willen und „kennen keinen Stolz als nur den, Menschen zu sein“. Aus dieser Unterstützung, die der Dichter so hochsinnig annimmt, wie sie geboten war, erwachsen Schiller einige sorgenfreie Jahre. Er benutzt sie zu **Reisen** in die Heimat und zu Körner und darf sich ganz seinen historischen und philosophischen Studien hingeben.

Schillers **historische Studien** hatten ihm ja bereits die Jenaer Professur verschafft. Seiner nicht vollendeten „**Geschichte des Abfalls der Niederlande**“ fügt er nun die „**Geschichte des Dreißigjährigen Krieges**“ hinzu. Auch aus diesen beiden Werken spricht der Dramatiker. Meisterhaft sind die Charaktere gezeichnet; in dem ersten Werk stehen Philipp

und Oranien, in dem letzteren Gustav Adolf und Wallenstein wie die beiden Gegenspieler eines Dramas sich gegenüber. Und wieder sind die Güter, um die sie ringen: politische und religiöse, Gedanken- und Geistesfreiheit. Dramatisch ist auch die Entwicklung der Ereignisse aufgebaut oder eine Szene wie der Bildersturm im „Abfall“ dargestellt. Die geschichtswissenschaftliche Kritik fehlt freilich Schiller wie allen Historikern jener Zeit; er ist eben kein Geschichtsforscher, sondern ein Geschichtschreiber. Aber was will dieser Mangel besagen gegenüber der Wärme der Darstellung, der Beseelung des Stoffes, die das Geschichtswerk zum Kunstwerk macht. Das ist das Verdienst Schillers, daß er die Geschichte aus einer Angelegenheit der Gelehrten durch seine packende Darstellung zu einer Volkssache gemacht hat, und daß er der Geschichtschreibung die schöne Form gegeben hat, mit der dann Männer wie Ranke, Mommsen, Treitschke die Forschung verbunden haben.

Auf die historischen folgen die **philosophischen Schriften**. Äußerlich wird Schiller durch seine Lehrtätigkeit — er las auch über Ästhetik — zur Beschäftigung mit philosophischen Fragen veranlaßt, innerlich treibt ihn der Drang, sich mit Kants Ideen auseinanderzusetzen. Vor allem fühlt er dazu das Bedürfnis in betreff der Kantischen Sittenlehre, deren kategorischer Imperativ ihm zu sehr als Zwang erscheint. Die Menschheit hat nichts gewonnen, wenn jeder sich zu edlem Handeln **zwingt**, sondern dieses Tun muß aus der Freiheit hervorgehen, als der Ausfluß einer inneren Harmonie von Denken und Fühlen. In seiner reizvollen Schrift „**Über Anmut und Würde**“ geht Schiller diesen Gedanken nach. Über die „architektonische Schönheit“ des vollendeten Kunstwerks stellt er die Anmut, das ist die Schönheit, die sich in den Bewegungen zeigt, freilich nicht den beabsichtigten, sondern nur den unwillkürlichen, wie sie absichtslos unsere Empfindungen begleiten. Wenn dann in uns Pflicht und Neigung, Vernunft und Gefühl harmonisch zusammenklingen, dann entsteht diejenige Anmut, die eine aus dem Geist geborene Schönheit ist und sogar Mängel der Natur verhüllen kann: es ist eine „schöne Seele“ erstanden. Wo das Streben nach dieser inneren Harmonie durch Leiden oder Schicksalsschläge erschwert oder gar gehindert wird, wo also die unwillkürliche Bewegung keine Anmut hervorbringen kann, da muß der sittliche Mensch die willkürlichen Bewegungen beherrschen; dann wird die schöne Seele zur erhabenen, aus Anmut entsteht Würde. Ist Anmut mehr eine weibliche, so ist Würde mehr eine männliche Tugend. Anmut und Würde vereint ergeben eine vollendete Menschheit. — So zieht Schiller in dieser Schrift Verbindungslinien zwischen Ästhetik und Ethik, zwischen Kunst und Moral, zwischen Schönheit und Sittlichkeit, und läßt uns erkennen, wie er die Aufgabe der Dichtkunst auffaßt als eine Förderung der Sitte.

Von der „Erziehung“ des einzelnen zur Anmut und Würde wendet sich Schiller wie Lessing und Herder zu der des Menschengeschlechts in den siebenundzwanzig Briefen „**Über die ästhetische Erziehung des Men-**

schen". Er geht aus von dem auch ihn nur mit Abscheu erfüllenden Ereignis der Französischen Revolution. Der in ihr gemachte Versuch zur Befreiung der Menschheit ist mißlungen, weil diese noch nicht reif dazu war, weil sie erst erzogen werden muß. Diese Aufgabe kann aber die Wissenschaft nicht, wie es die Aufklärung hoffte, leisten, weil sie nur auf dem Verstande beruht, sondern die Kunst allein ist dazu imstande, die sich an den ganzen Menschen wendet. So wird der Künstler, der aus seinem Genie heraus die Schönheit schafft, zum Erzieher, und indem zugleich seine Kunst nur auf reiner Sittlichkeit erwachsen kann, so veredelt er nicht nur die Vergnügungen der Menschen, sondern auch ihre Handlungen und Gesinnungen. Da nun aber oft genug Zeiten künstlerischer Kultur — man denke an die Renaissance — gerade besonders unsittlich waren, so muß man sich zunächst einen klaren Begriff vom Wesen der Schönheit bilden. Bei den nun folgenden breiten Untersuchungen findet Schiller, daß es das Wesen der Schönheit sei, zu vermitteln zwischen der unfreien Welt der sinnlichen Erscheinungen und der freien Welt reiner Sittlichkeit, die beide auf uns in gegensätzlichem Sinne einwirken.

Und nun sieht sich Schiller vor die schwere Frage gestellt, wie weit denn er selbst als Dichter zu einem Erzieher der Menschheit berufen sei, ob er nicht verstummen müsse bei einem Vergleich mit den antiken Dichtern oder auch mit Goethe. Da entdeckt er in seiner Schrift „*Über naive und sentimentalische Dichtkunst*" den fruchtbaren Gegensatz zwischen den antiken und den modernen Dichtern. Jene sind naiv, aus ihren Werken spricht die reine Natur; diese aber haben in einer Überkultur den Zusammenhang mit der Natur verloren und suchen sie nun wieder; Schiller nennt sie sentimentalisch. Verhöhnen diese nun die Unnatur der Gegenwart, in der sie leben, so entsteht eine *Satire*, sind sie mit den bestehenden Zuständen zufrieden, eine *Idylle*, beklagen sie die verlorene Natur, eine *Elegie*. Wie es übrigens sentimentalische Dichter auch unter den alten gegeben hat (Euripides, Horaz), so ist anderseits Goethe unter den modernen ein naiver Dichter; er hat sich wieder ganz zur Natur durchgerungen. Erst die naive und die sentimentalische vereinigt ergeben die vollendete Dichtkunst, und indem so Schiller beide Richtungen als gleichberechtigt nebeneinander stellt, findet er die Antwort auf seine Frage, ob auch er ein Dichter sei. Am Schlusse der Abhandlung dringt Schiller von Kunst- zu Menschheitsfragen vor: der naive Dichter ist der *Realist*, der sentimentalische der *Idealist*. Goethe und Schiller ergänzen sich wie als Dichter so auch als Menschen zu einer erhabenen Gemeinschaft.

So glaubt denn Schiller durch seine strenge Selbstprüfung das Recht zu dichterischer Wirksamkeit wieder erworben zu haben, und er übt es zuerst in seiner *philosophischen Lyrik*, in der er seine Ideen über Schönheit und Sittlichkeit in dichterisches Gewand kleidet. Der Dichter und seine Kunst selbst werden ihm zu Helden seiner Gedichte. Jener wird zum Freund der

Götter erhoben („*Die Teilung der Erde*") oder befreit aus unwürdiger Sklaverei die Dichtkunst („*Pegasus im Joche*"), die als „*Mädchen aus der Fremde*", schon durch ihre Nähe beseligend, die Menschen beschenkt und beglückt. Von der ihm nun unreif erscheinenden Dichtkunst der eigenen Jugend nimmt Schiller Abschied, er erkennt, daß nur die „Beschäftigung, die nie ermattet", die angestrengte Arbeit den Künstler zu seiner großen Aufgabe reifen läßt („*Die Ideale*"). Andere Gedanken der philosophischen Schriften erscheinen in der „*Würde der Frauen*", die er Anmut nennt, während die eigentliche Würde den Männern als Tugend zukommt, oder in dem großen Gedicht „*Das Ideal und das Leben*": Nur den Seligen im Olymp fließt das Leben zephirleicht dahin; dem Menschen bleibt allein die bange Wahl „zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden"; aus ihr befreit er sich, indem er rastlos nach dem Ideale der vollendeten Menschheit strebt. — Die Entwicklung des Menschengeschlechts endlich von der Natur über die Kultur zu einer schöneren Natur findet vollendeten Ausdruck im „*Spaziergang*": Aus der reinen Natur erwächst zunächst das dörfliche, dann das städtische, mit ihm das staatliche Leben; in regem Wetteifer erblühen Handel und Gewerbe, Künste und Wissenschaften, Ruhm und Ehre werden zu Triebkräften der menschlichen Handlungen. Aber mit dem Stolz auf die Höhe der Kultur beginnt auch der Verfall, wie er sich in Willkür und ungezähmten Begierden zeigt. Aus der ewig-gleichen Natur jedoch wird wieder Heilung erwachsen für diese Zustände. So zeigt diese Elegie, wie aus dem Leben in der Natur die Beherrschung und dann die Verleugnung der Natur erwächst, bis die Menschheit in Freiheit zu ihr zurückkehren wird. Ein fortwährendes Steigen und Fallen, Streben und Irren stellt diese Entwicklung dar, aber doch geschieht alles unter ewigen Gesetzen.

Was Schiller in diesen Gedichten in klassischer Schönheit und sentenzenreicher Sprache, aber doch vielfach schwerer Form ausgesprochen hat, dafür findet er einen beispiellos volkstümlichen Ausdruck im „*Lied von der Glocke*". An die Entwicklung des Glockengusses knüpfen sich die Betrachtungen über den Gebrauch der Glocke, wie ihr Klang den Menschen als einzelnen und als Glied der Gesellschaft begleitet. Die Empfindungen und Gedanken, die bei dem Gusse den Meister erfüllen, sind in anschauliche Handlung umgesetzt, und das deutsche Familienleben mit fröhlichen und traurigen Ereignissen, aber auch das Walten guter und böser Mächte im Staatsleben wird in lebendigen Bildern vor uns aufgerollt. Das alles in kunstvoller Form: wechselnde Rhythmen, die sich der Stimmung anpassen, besonders glücklich bei der Schilderung der Feuersbrunst, oder ausdrucksvolle Klangmalerei an vielen Stellen; man denke an den Dreiklang der Vokale a—e—o in den Zeilen: „Von dem Dome, — Schwer und bang, — Tönt die Glocke — Grabgesang."

Schillers philosophische Schriften und Gedichte fanden eine besondere

Förderung durch das Verständnis alter und neuer Freunde, die ihr Entstehen begleiteten. Unter den alten ist nach wie vor der treue Körner der teilnehmendste, zu den neuen gehören Wilhelm von Humboldt und Goethe. Humboldt, nicht selbst Dichter, fand in Schiller und durch ihn dann auch in Goethe die Verkörperung seiner dichterischen Ideale, wie er sie sich aus tiefgehender Kenntnis der Griechen gebildet hatte, und trat in einer Reihe von Aufsätzen preisend und erklärend für die Werke der beiden Dichter ein, während er durch seine Briefe oft genug zur Vertiefung des geistigen Gehalts oder zur Vollendung der Form beitrug. Mit Goethe war Schiller dadurch in engere Berührung getreten, daß er ihn im Jahre 1794 zur Beteiligung an einer neuen Zeitschrift „Die Horen" aufgefordert hatte, in der Schiller die besten Geister Deutschlands vereinigen wollte. Goethe sagte zu, und als die beiden dann bald darauf in Jena bei einer naturwissenschaftlichen Versammlung zusammentrafen, entspann sich alsbald ein angeregtes Gespräch; zum erstenmal seit Jahren fand Goethe wieder volles Verständnis für seine Ideen, und hocherfreut antwortete er auf einen Brief Schillers vom 23. August des Jahres, in dem Schiller ein treffendes Bild vom geistigen Wesen des anderen gezeichnet hatte. Nun entspinnt sich ein umfangreicher Briefwechsel zwischen beiden, in dem das Keimen und Wachsen jedes ihrer Werke anfeuernd oder kritisch besprochen und beobachtet wird. Die schöne Folge dieser Briefe und der gegenseitigen Besuche in Weimar und Jena — 1799 siedelt dann Schiller ganz nach Weimar über — ist es, daß in den nächsten zehn Jahren keines ihrer Werke entsteht, an dem nicht auch der andere durch Anregung, Lob und Tadel und oft unmittelbares Eingreifen beteiligt gewesen ist. Der Bund, den Schiller vom naiven und sentimentalischen Dichter fordert, er ist in Goethe und Schiller geschlossen und bedeutet den höchsten Gipfel der deutschen Dichtkunst.

„Die Horen", das erste Feld ihrer gemeinsamen Tätigkeit, fanden infolge der schweren Kost, die sie ihren Lesern vorsetzten, nicht die erwartete Aufnahme bei Publikum und Kritik. Und da Schiller wie Goethe darin den Ausdruck eines allgemeinen geistigen Tiefstandes ihrer Zeit sahen, so antworteten sie darauf in Schillers „Musenalmanach auf das Jahr 1797" mit fast fünfhundert Distichen (Zweizeilern aus je einem Hexameter und Pentameter bestehend), die den satirischen Titel „Xenien" (= Gastgeschenke) führten und in denen die beiden Verfasser mit Hohn und Spott, Witz und Geist gegen alles zu Felde zogen, was in Wissenschaft und Literatur der Zeit mittelmäßig und hohl, unfähig und dünkelhaft, philiströs und geschmacklos war. Die meisten der hier Angegriffenen sind längst vergessen, und es lohnt nicht, die Erinnerung derer heraufzubeschwören, denen die Wissenschaft nicht „die hohe, die himmlische Göttin" gewesen ist, sondern nur „eine tüchtige Kuh", die sie „mit Butter versorgt" (62). Der nüchterne Rationalist Nicolai wird fast zu hart mitgenommen (144, 184, 188, 218 u. v. a.), von dem seichten

Schauspiel Kotzebues „Menschenhaß und Reue" meint der Dichter des Xenions 271, daß er dabei wohl keinen Menschenhaß, aber viel Reue verspürt habe. Am Schluß der ganzen Sammlung (332—414) wird ein furchtbares Strafgericht über die langweilige und unkünstlerische Schauspieldichterei eines Iffland und Genossen abgehalten, deren ganze Tragik darin bestehe, daß sich am Schlusse das Laster erbreche und die Tugend zu Tisch setze. Daneben findet sich auch manch Wort der Anerkennung, so für den Homerübersetzer Voß (129, 248), für Kant (53), der „ein Reicher" und „ein König" genannt wird; und von Lessing, der den Dichtern als Achilles in der Unterwelt begegnet, gestehen sie (338):

> Vormals im Leben ehrten wir dich wie einen der Götter,
> nun du tot bist, so herrscht über die Geister dein Geist.

Noch heute bieten diese „Xenien" trotz vielen unverständlich gewordenen Anspielungen wegen ihrer eleganten Form und ihres geistvollen Witzes einen großen Reiz, der sich zu reinstem Genuß steigert, wenn man die angefügten, Schiller allein gehörigen „Tabulae votivae" (= Weihgeschenke) liest, in denen Schillers Ansichten über Kunst und Sitte ausgesprochen werden, am schönsten in dem Distichon (18):

> Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes
> werden, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an.

Die Antworten der Getroffenen bewiesen in ihrer Geistlosigkeit, die oft genug sogar in Unflätereien ausartete, die Berechtigung der Angriffe, die die Verfasser der „Xenien" jedoch nicht wiederholten; auf die Zerstörung folgte vielmehr der Aufbau. „Nach dem tollen Wagestück mit den Xenien müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen", so meinte Goethe, und im „Musenalmanach für das Jahr 1798" erscheinen als Erfüllung dieser Absichten von Goethe die Balladen „Die Braut von Korinth", „Der Gott und die Bajadere", „Der Schatzgräber", „Der Zauberlehrling", von Schiller „Der Taucher", „Der Handschuh", „Der Ring des Polykrates", „Die Kraniche des Ibykus", „Der Gang nach dem Eisenhammer". Goethe hatte bereits früher seine Meisterschaft in der Ballade bewiesen („Erlkönig", „Fischer", „Sänger" in den „Lehrjahren", „König in Thule" im „Faust"); einer späteren Zeit gehören an das „Hochzeitlied", „Die wandelnde Glocke", „Der getreue Eckart", „Der Totentanz". Aus Schillers späteren Jahren stammen „Die Bürgschaft", „Der Kampf mit dem Drachen", „Der Graf von Habsburg" und die antike und philosophische Ideen noch einmal erweckenden Gedichte „Die Klage der Ceres", „Das Siegesfest", „Das eleusische Fest", „Kassandra".

Goethes und Schillers Balladen unterscheiden sich wesentlich voneinander. Bei Goethe finden wir immer eine rege Phantasietätigkeit; ele-

mentare oder überirdische Kräfte spielen ins Menschenleben hinein und verderben es dämonisch oder helfen ihm freundlich. Oft finden die Ereignisse des Nachts statt; oft nehmen die Gedichte ihre Stoffe aus mystischen Glaubensanschauungen oder märchenhaften Volkssagen, mit denen überhaupt diese Balladen Verwandtschaft haben. Grauen und Angst, nur zeitweilig durch Humor gemildert, herrschen vor. Sind Goethes Balladen somit vorwiegend episch-lyrisch, so die Schillers episch-dramatisch. Treffende Charakteristik, spannende Handlung, Klarheit des Aufbaus und der Schillers Dramen eigene sittliche Gehalt finden sich auch in ihnen. Kampf, seltener mit elementaren Kräften, meist mit Menschen, am häufigsten mit der eigenen Seele ist der Inhalt der oft der Geschichte oder Geschichtssage entnommenen Stoffe. Erhabenheit, Selbstvertrauen, aber auch Ergebenheit in das Schicksal und Demut erfüllen die Helden dieser Balladen. Immer siegt das sittlich Hohe, Lohn und Strafe werden nach ewigen Gesetzen erteilt. Durch ihren gedanklichen, ganz unlyrischen Gehalt haben Schillers Balladen den musikalischen Charakter der eigentlichen Balladen verloren. Sie sind vielmehr kleine Erzählungen, deren strophische Gliederung im Gegensatz zu Goethes liedhaften Balladen stilistisch und inhaltlich nicht mehr zwingend ist.

Allmählich ergreift so Schiller wieder Besitz von den weiten Gefilden der Dichtkunst, und nachdem er seine Kräfte in philosophischer, satirischer und balladenhafter Dichtung erprobt hat, wendet er sich dem ihm eigensten Gebiet, dem Drama, wieder zu. 1799 ist, volle zwölf Jahre nach dem „Don Carlos", der „Wallenstein" vollendet.

Der Stoff des „Wallenstein" hat Schiller jahrelang beschäftigt, ehe es ihm gelang, in unablässigem Ringen das gewaltige Werk zu formen, von dem Goethe mit Recht meinte, daß „in seiner Art zum zweitenmal nicht etwas Ähnliches vorhanden" sei. Denn die große Begebenheit von Wallensteins Glück und Ende, die der Dichter schon in seinem Geschichtswerk dargestellt hatte, schien zunächst undramatisch und untragisch. Wie sollte die große Masse des Heeres, ohne die Wallensteins Tat nicht zu denken ist — „sein Lager nur erkläret sein Verbrechen" — im Rahmen eines Dramas klar vor Augen treten können? Wie schwer, diese Unzahl von Intrigen, Verhandlungen und Parteiungen deutlich zu machen! Und Wallensteins Verrat selbst, also eine moralisch schlechte Handlung, konnte nur tragisch wirken, wenn er gelang, während sein Mißlingen nur Befriedigung hervorrufen konnte. Wie Schiller diese Schwierigkeiten bezwang, das gehört zum Bewundernswertesten seines Schaffens: für die Darstellung des Heeres schafft er einen besonderen Akt, das Vorspiel; die diplomatischen und politischen Vorgänge vereinfacht er, indem er beispielsweise die vielen Verhandlungen Wallensteins mit den Schweden in eine zusammenzieht oder die sich historisch über Monate erstreckenden Ereignisse an vier Tagen sich vollziehen läßt oder den vielen Verdachtsgründen des Kaisers seinem Feldherrn gegenüber in der nicht geschicht-

lichen Verhaftung des Unterhändlers Sesin einen klaren Ausdruck gibt. Und um endlich Wallenstein zu einer tragischen Gestalt zu machen, formt er seine Tat wenn auch zu einer moralisch nicht guten, so doch zu rechtfertigenden um und läßt sie nicht aus äußeren Zufällen, sondern aus dem Charakter des Helden heraus scheitern, so daß ihr Mißlingen unser Mitgefühl erregen kann. Daß er damit eine Auffassung dieses Ereignisses vertrat, die erst die moderne Geschichtswissenschaft mit Akten und Urkunden als zutreffend belegt hat, zeigt, wie auch hier der wahre Dichter der wahre Seelenkenner ist.

In „Wallensteins Lager" wird uns zunächst das Heer in einer Reihe von scharf umrissenen Typen vorgeführt. Allerlei Waffengattungen — Arkebusiere, Jäger, Kürassiere — zeigen die bunte Zusammensetzung der Massen, zugleich die mannigfach verschiedenen kriegerischen Eigenschaften aufweisend: Raublust, Leichtsinn, Mut, Begeisterung. Wir werden Zeugen des lebendigsten Lagerlebens, wie es mit Spiel und Trunk, Liebelei und Gesang, aber auch scharfer Kritik der Führer und allerlei Geklatsch über den Gewaltigen selbst sich abspielt. Das alles gruppiert sich um den Wachtmeister, den Wallenstein im kleinen. Und dazu treten nun die notwendigen Begleiter einer solchen Heeresmasse: die Marketenderin und der Schulmeister, der schmarotzende Bauer und der lächerliche, aber in seinen selbst Wallenstein nicht schonenden beißenden Angriffen auch gefährliche Kapuziner. Was diese bunt bewegte, nach jeder Hinsicht auseinanderstrebende Masse zusammenhält und zum Schluß zu dem wundervollen Reiterlied — „Frisch auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd" — vereinigt, das ist die gewaltig im Hintergrunde erscheinende Gestalt Wallensteins als des Kriegsfürsten. Indem sich um ihn, seinen Charakter und seine vermutlichen Pläne das Gespräch dreht, indem das Heer zu den in Aussicht stehenden Ereignissen Stellung nimmt und dabei schon jetzt des Gewaltigen begeisterte Anhänger und heimliche Feinde sichtbar werden, führt das Vorspiel in die Handlung ein. Mit seinen vierhebigen Reimpaaren aber und dem epischen Charakter seiner Darstellung ist es wie das Übergangsglied von Schillers Balladendichtung zum eigentlichen Drama.

In dem zehnaktigen Wallenstein-Drama nun — denn die Teilung in die je fünf Akte umfassenden „Piccolomini" und „Wallensteins Tod" entspricht nur einem theatralischen Bedürfnis und widerspricht dem geschlossenen dramatischen Aufbau — treten die Führer des im Vorspiel gekennzeichneten Heeres auf: Illo, maßlos leidenschaftlich, verwegen und rücksichtslos, roh und daher ein ungeschickter Intrigant; Isolani, der Führer der leichten Kavallerie, dumm und leichtsinnig, genußsüchtig und gedankenlos, unzuverlässig im höchsten Grade; Buttler, die schwere Kavallerie vertretend, tapfer bis zur Schrecklichkeit, wortkarg, ein Mann der Tat, aus niederer Familie ein Emporkömmling. Neben diesen drei Feldsoldaten steht der unkriegerische Oktavio Piccolomini, mehr Diplomat als Kriegsmann, daher verschlossen und vornehm zurückhaltend, aus sehr altem Adel, daher der Ver-

treter der Konvention und der Legitimität, des Althergebrachten und gesetzmäßig Überlieferten, des „Ewig-Gestrigen“, mit einem Worte: des römischen Kaisertums deutscher Nation.

Die Wesensarten dieser Männer finden sich vereinigt in der Gestalt Wallensteins, des wie Illo Rücksichtslosen, des Glücksritters gleich Isolani, des Strebers wie Buttler; und wie Oktavio wagt er im Grunde doch nicht zu brechen mit der Macht der Gesetzmäßigkeit, kann er sich nicht lösen von dem „Ewig-Gestrigen“, fühlt er sich in seinem Zaudern und Zögern gefesselt von einer unerklärlichen Macht: die Verkörperung dieser konservativen Gewalt aber in dem Emporkömmling ist sein Sternenglaube, der ihn hindert, völlig folgerichtig nur aus seinen Anlagen heraus zu handeln. Aus der Vereinigung solcher Eigenschaften kann nur ein Mensch erwachsen, der durch und durch Realist zu sein strebt, aber dabei von idealistischen Beweggründen beeinflußt wird; der nur nach Zwecken und Zielen fragt und alles auf die Wirkung berechnet, diese Wirkung selbst aber durch außerhalb seiner Berechnung stehende Kräfte stören läßt. So fragt sich Wallenstein nicht, ob sein Ziel — dem Reiche Frieden zu schaffen auch gegen den Willen des Kaisers — an sich gut ist, sondern nur, wie der echte Realist, wozu es gut ist. Indem er aber anderseits nicht folgerichtig zu handeln wagt, entrinnen seine großen Pläne seiner Macht, er kann ihre Entwicklung nicht mehr aufhalten:

> Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
> aus meinen eignen Werken baut sich auf,
> die mir die Rückkehr türmend hemmt —

Das ist der „Notzwang der Begebenheiten“, das Schicksal, das sein Leben bestimmt.

In die Lebenskreise der Realisten treten, um das Weltbild zu vollenden, die Idealisten, so wie schon im „Lager“ zu der realistisch empfindenden Masse sich der idealistische Kürassier gesellt hatte. Max und Thekla handeln nur aus ihrem reinen Herzen heraus, sie haben bei ihrem Tun keine Zweckgedanken, sie lassen das Gute nur um seiner selbst willen gelten. Sie sind — nach Schillers Philosophie — schöne Seelen und werden im Unglück zu erhabenen; sie zeigen Anmut im Glück, Würde im Leiden. Für sie ist kein Platz in der Welt der Realisten, sie werden vom Schicksal zerstampft, wie Max von den Hufen der Pferde. In ihrer idealistischen Weltanschauung sind sie aber die einzigen, die sich mit sittlichem Recht von Wallenstein lösen, ihn damit freilich seinem bösen Engel, der Gräfin Terzky, ausliefernd.

In fünf großen Abschnitten, jeder zwei Akte umfassend, entwickelt sich die Handlung: Wallenstein ist auf der Höhe seiner Macht und Selbstherrlichkeit, der Hof scheint ohnmächtig und ist doch geheim gefährlich (Picc. I — II); die Versuche seiner Freunde, Wallenstein auf dieser Höhe zu halten, seine Pläne zur Durchführung zu bringen, führen zum Intrigenspiel, das aber ihm statt zu nutzen nur schadet (Picc. III — IV); Wallensteins Entschluß zum Abfall drängt auch den Hof in der Person Oktavios zur Entscheidung (Picc. V — Tod II, 3); der Abfall der Offiziere beginnt, Wallenstein verliert Max, Buttler wird sein Feind (Tod II, 4 — III); die Katastrophe bricht herein; Tod und Verderben überall, selbst Oktavios Fürstentitel kann nur Schmerz erwecken (Tod IV — V).

Während Schiller in diesem Riesenwerk den tragischen Gehalt historischen Geschehens erfaßt, fesselt ihn in „Maria Stuart“ die formale Bewältigung. Hier verzichtet er ganz auf die Buntheit des geschichtlichen Lebens und führt statt dessen alle Ereignisse auf ein einziges Grundmotiv zurück: den Tod Maria Stuarts. Dieser Tod ist beschlossen in dem Augenblick, wo das Stück beginnt; die Bestrebungen, die Ausführung des Beschlusses zu hindern oder zu bewerkstelligen, ergeben den Gang der Handlung. Denn dieser Tod ist nach dem Rechte des Staates ungesetzlich, daher bäumt sich das Leben wider ihn auf; er ist aber moralisch gerechtfertigt als der Lohn für sündige Taten, daher erliegt das Leben dem Tode.

Für das Leben Marias tritt Mortimer ein, ihr Landsmann und Glaubensgenosse, der begeisterte Jüngling und Phantast, in dessen Brust sich politische und religiöse, sinnliche und egoistische Motive wirr durchkreuzen. Für den Tod Marias sind das strenge Sittengesetz, wie es Paulet vertritt, der Staat mit seinen kalten Zweckmäßigkeitsgründen, in Burleigh verkörpert, der Hof mit seinen Intrigen und seiner Treulosigkeit, seinem Neide und seiner Genußsucht, wie sie sich in Leicester zeigen. Die gemeinsame Verkörperung dieser drei Elemente — denn wie im „Wallenstein“ ist auch in diesem Drama Schiller um eine besonders übersichtliche Gruppierung der Personen bemüht — ist Elisabeth, und ihre rein menschlich-weiblichen Eigenschaften, beleidigter Stolz und glühende Rachsucht, vollenden das Werk der Politik. Leben und Tod, wie sie in den beiden ungleich starken Gruppen um Maria kämpfen, ringen nun auch in ihrer eigenen Brust. Nach langer Gefangenschaft erwachen in ihr im Vollgefühl ihres gesetzmäßigen Rechtes noch einmal die Sinne zu neuem Leben, durch die Begegnung mit Elisabeth wird sie noch einmal zur Königin, aber da erkennt sie in Mortimers Begehrlichkeit zur rechten Zeit die Gefahren des Lebens, denen sie nie gewachsen war, und indem sie sich zur Erkenntnis durchringt, daß ihr Tod eine sittlich begründete Forderung sei, erleidet sie ihn in Ergebenheit. Der alte Shrewsbury aber steht über Leben und Tod; er begleitet, zwischen den Parteien vermittelnd, die Ereignisse gleichsam wie der Chor in der griechischen Tragödie.

Klar und einfach wie diese Gruppierung der Gestalten ist der Aufbau der Handlung. Führt uns der erste Akt Maria in ihrem Leiden vor, so zeigt uns der zweite Elisabeth in ihrem Lebenskreise. Der dritte stellt die beiden Königinnen gegenüber, gleichzeitig vollzieht sich der Umschwung, Maria tri-

umphiert. Der vierte Akt führt wieder an den Hof Elisabeths, wo die Rache den Vollzug des Urteils bedingt, der fünfte zeigt Marias Läuterung und Ende. Ein kurzes Nachspiel häuft die Strafe auf Elisabeths Haupt.

Wieder zeigt sich der Dichter Schiller als der souveräne Herr über die *Geschichte*. Er läßt die beiden alternden Frauen erst fünfundzwanzig und dreißig Jahre alt sein, verkürzt Marias neunzehnjährige Haft auf sieben Jahre, zieht die letzten Ereignisse auf drei Tage zusammen. Ja er wagt es, Maria und Elisabeth, die sich nie im Leben gesehen haben, zu einer entscheidenden Begegnung zusammenzuführen. Und doch, wie echt ist wieder der historische Geist das Dramas, nicht nur in der Charakterschilderung, deren Richtigkeit in der Gestalt Elisabeths zu bestätigen auch erst wieder späterer historischer Forschung vorbehalten war, sondern vor allem in dem großen Hintergrunde des protestantisch-katholischen Gegensatzes, wie ihn das Zeitalter der Gegenreformation lieferte.

War es Schiller gelungen, in „Maria Stuart" für ein geschichtliches Ereignis den denkbar einfachsten dramatischen Ausdruck zu finden: durch den symmetrischen Aufbau der Handlung, die übersichtliche Gruppierung der Personen, die Entwicklung der Geschehnisse aus einem Grundmotiv heraus; so rollt er in der „*Jungfrau von Orleans*" wieder die ganze Buntheit einer historischen Welt vor uns auf. Wir lernen das *französische* Volk in allen seinen Ständen kennen: den an die Scholle gebundenen, ohne weiteren Blick für diese allein schaffenden Bauern, den vaterländisch gesinnten für das Staatsleben fortan bedeutender werdenden Bürger, den niederen Adel in seiner Königstreue, den höheren Adel, der sich fast dem Könige gleich dünkt. Gegen dieses Volk ist ein anderes, das *englische*, zu Felde gezogen: mutig wie Lionel, kühl verständig wie Talbot. Und in diesem Kampfe unterliegt das französische Volk, denn ihm fehlt die Spitze, das Königtum, das würdig zu vertreten Karl VII. nicht die Kraft, kaum den Willen hat. Dieses Königtum zu schaffen oder zu ersetzen, erhält *Johanna* in Visionen den Auftrag, und mit so unwiderstehlicher Kraft erfüllt sie dieser göttliche Befehl, daß sie Wundertaten zu verrichten vermag: das Vaterland wird befreit, der König wird sich seiner Würde bewußt. Da, auf der Höhe ihres kriegerischen Wirkens, dem eine gewisse Unnatur allen menschlichen Gesetzen zufolge notwendig anhaften muß, kommt die Natur, das Weibliche in ihr zum Durchbruch; sie muß es an sich erfahren, daß dem Menschen - und nur ihre Sendung ist göttlich, nicht sie selbst — zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden allein die bange Wahl bleibt. In dem Augenblick, wo andere Gedanken als die ihrer Aufgabe, wo weltliche Liebe in ihr Herz zieht, erlischt die göttliche Kraft. Und nun verlassen sie auch die Menschen, Dulden und Leiden wird ihr Los, keine Schmach wird ihr erspart. Aber ist auch die alte Kraft für immer dahin, so erwirbt sie doch dadurch, daß sie sich demütigt und ihrer Liebe entsagt, den inneren Frieden und das Recht auf einen ehrenvollen Tod.

Schiller nennt seine Dichtung eine „*romantische*" Tragödie, um damit anzudeuten, daß er es wagt, sich in ihr über die realen Möglichkeiten historischen Geschehens hinwegzusetzen. Das Wunderbare steht an den entscheidenden Punkten der Handlung: Johannas Vision, ihre Prophezeiungen vor dem König, die Erscheinung des schwarzen Ritters, die plötzlich aufflammende Liebe zu Lionel, Gottes Donnerstimme beim Triumphzug, das Zerreißen der Fesseln — jeder Akt, von denen der dritte wieder den Höhepunkt der Handlung enthält, spielt so in das Gebiet des Wunderbaren, des Romantischen hinein. Und so wie Schiller in diesem Drama des öfteren vom Wahrscheinlichen abweicht, so verläßt er auch gelegentlich den gewöhnlichen Rhythmus seines Dramenverses und greift an den Stellen, wo die Töne des Gefühls zum Durchbruch kommen, zu lyrischen Formen und Strophen.

Nachdem der Dichter mit vollem Herzensanteil in der „Jungfrau von Orleans" der Retterin Frankreichs die Würde wiedergegeben hatte, die nicht nur der franzosenfeindliche Shakespeare, sondern auch die eigenen Landsleute, besonders durch den Lästermund Voltaires, ihr geraubt hatten, wendet er sich zum erstenmal seit seiner Jugend wieder einmal einem frei erfundenen Stoffe zu. Freilich keinem neuen, sondern dem alten Sturm- und Drang-Thema von den feindlichen Brüdern und ihrer Liebe zur gleichen Frau. In der „*Braut von Messina*" wird dieser Stoff noch dadurch vertieft, daß die Geliebte ihrer beider unbekannte Schwester ist. Deutlich zeigt dieses Drama, daß nicht der Stoff, sondern Gehalt und Form das Wesen eines Kunstwerkes ausmachen. Wie anders erscheint derselbe Stoff in den ungebändigten „Räubern" und in der bei allen in ihr tobenden Leidenschaften die „Simplizität" der antiken Dramen nachbildenden und erreichenden „Braut von Messina"! Wie schon in „Maria Stuart" nämlich bedient sich Schiller nach Art des Sophokleischen „Ödipus" der *Form* der analytischen Darstellung: das Drama selbst führt nur die vor seinem Beginn liegenden Geschehnisse, diese allmählich vor uns aufrollend, in einem jähen Umschwung von höchstem Glück zur Katastrophe. Schiller will durch eine solche Form der Darstellung eine große Vereinfachung verwickelter Handlungsvorgänge erzielen und die Unabwendbarkeit des tragischen Schicksals deutlicher und zwingender machen. Diese ebenfalls aus der Antike entnommene Vorstellung von der Unabwendbarkeit des Schicksals hatte bereits im „Wallenstein" eine Rolle gespielt. Aber dort wie hier ist es nicht, wie in der antiken Tragödie, das von den Göttern gesandte *Schicksal*, sondern dasjenige, das in der Menschen Brust selbst liegt. Denn wenn auch die Personen der „Braut von Messina" alle unter dem Fluche eines Geschlechtes stehen, in dem wie in Tantals Hause Gewalttätigkeit, argwöhnische Verschlossenheit und ungebändigte Leidenschaften die Verbrechen gehäuft haben, wenn ihnen auch böse Träume ihr Geschick voraussagen, ist es doch nicht ein Schicksal, dem sie wie die Helden der antiken Tragödie nicht entgehen könnten, sondern sie erliegen ihm, weil sie

keine Selbstbeherrschung üben, keine Selbstzucht kennen, jedes Sittengesetz ihnen fremd ist. Durch ihren Charakter ist ihr Handeln vorherbestimmt, und nur in diesem Sinne waltet ein Schicksal über ihnen. Manuel büßt seine finstere Verschlossenheit, seinen rücksichtslosen Eigenwillen, der ihn ins Kloster einbrechen und die Geliebte entführen läßt, mit dem schrecklichen Tode von Bruderhand. Cesar lädt diesen Brudermord auf sich; erst nach der Tat kommt er zu der Erkenntnis, daß sein Schicksal abwendbar gewesen war, daß es noch jetzt bezwungen werden kann, allerdings nur noch durch den Sühnetod. Aber auch die beiden Frauen sind nicht schuldlos, weder die Mutter mit ihrem unwahren Schweigen noch selbst Beatrice in ihrem eigenwilligen Ungehorsam, der sie zweimal zu aller Verderben die ihr angewiesene Stätte verlassen läßt.

So ist die „Braut von Messina“ im Grunde doch ein Charakterdrama trotz dem antiken Vorbilde, das sich mehr noch als im Gehalt in der Form zeigt. Schiller verzichtet danach auf eine Einteilung in Akte; erst dem Theater zuliebe hat er das Werk später in vier Aufzüge gegliedert. Am meisten griechisch berührt uns aber der Chor, ein Kennzeichen der Art Schillers, der im Drama nicht wie Goethe („Iphigenie“, „Tasso“) mit wenigen Personen auskommt, sondern soviel wie möglich Massen in Bewegung setzt. So läßt denn Schiller auch seinen Chor, anders als Sophokles, in die Handlung eingreifen. Was der Chor außerdem aber an Weisheitssprüchen und allgemeinen Betrachtungen ausspricht, gehört nach Gehalt und Sprache zum Köstlichsten im Schaffen des Dichters.

Auf die „Braut von Messina“, in der Schiller am tiefsten in das Wesen der Tragödie eingedrungen zu sein glaubte, folgt sein einziges „Schauspiel“, das einzige seiner Dramen mit glücklichem Ausgang, „Wilhelm Tell“, das man wohl am besten mit seinen volkstümlichen Wirkungen trotz allen tragischen Szenen als ein „Festspiel“ bezeichnet. Ein solches ist es ja denn auch in der Schweiz geworden, wo es die Welt des Theaters und der Schauspieler verlassen hat und unter freiem Himmel manches Mal als Volksfest größten Stils in Szene gesetzt worden ist, wovon Gottfried Kellers „Grüner Heinrich“ eine entzückende Schilderung bietet.

Der Stoff der Tellsage ist durchaus episch. Und das selbständige Nebeneinander der Ereignisse, wie es in der Rütli-Verschwörung und dem Apfelschuß deutlich zum Ausdruck kommt, in ein dramatisch abhängiges Nacheinander zu wandeln, ist Schiller denn auch nicht restlos gelungen. Freilich kommt uns dieser Mangel beim Genuß des Dramas kaum zum Bewußtsein. Wir erblicken eben die Schicksale Tells nur als das Endglied der Leiden, unter denen das Volk ächzt. Wir sehen Tell, allerdings unabhängig, handelnd das ausführen, was das Volk in Beratungen geplant hat. Und so wird uns Tell als der Mann, der in seinem Innersten getroffen in berechtigter Selbstverteidigung zum Morde schreitet, in Leiden und Taten zur Verkörperung des ganzen Volkes, wie er ja denn auch alle guten schweizerischen Eigenschaften in sich vereinigt. Anderseits dient es wieder zur Ergänzung der Charakteristik Tells, wenn uns Schiller daneben die Volksmassen vorführt. Alle Stände vom Knecht bis zum Landesadel, alle Berufe vom behäbigen Landmann bis zum kühn verwegenen Jäger, alle Lebensalter vom Knaben bis zum Greise erscheinen auf der Bühne, alle in individueller Gestaltung: ehrwürdig, klug, stürmisch. Die Frauen ergänzen dieses Bild: die besorgte Mutter, die treue Gattin, die umworbene Jungfrau. In diese Welt des Friedens fällt nun wie der Wolf in die Hürde der Landvogt Geßler, der neben den Zwecken seines Herrn auch eigene verfolgt und dem der auch ihm Nutzen bringende Zweck knechtischer Unterwerfung jedes Mittel heiligt. Dadurch aber entfesselt er Kräfte, die bisher geschlafen hatten: das nationale Bewußtsein des Volkes, den Selbsterhaltungstrieb des Friedlichsten unter ihnen. Diesen vereinigten Kräften fallen er und seine Politik zum Opfer.

In der szenischen Bewältigung dieser Ereignisse zeigt sich Schillers höchste Meisterschaft; Beweis dessen die Apfelschußszene oder der Auftritt in der hohlen Gasse. Wie hier längst bekannte und vorauszusehende Ereignisse keinen Augenblick der höchsten Spannung entbehren und endlich doch, wie die beiden Schüsse Tells, ganz unerwartet kommen; wie hier der Vielklang ungezählter Stimmen durcheinanderschwirrt und doch keinen Augenblick etwa verwirrend wirkt; wie hier die einfachsten Motive dramatischer Kunst — beispielsweise der Gegensatz von Tod und Hochzeit — in packender Weise erneuert werden: das alles ist höchste Kunst. Und nie vorher gelang Schiller ein so inniges Hineinleben in die Natur, noch dazu einer Landschaft, die er nur aus Beschreibungen und Karten kannte. Zu dem allen aber meinte er mit der Bescheidenheit des Genies: er habe nun das Gefühl, daß er „nach und nach des Theatralischen mächtig werde“.

Vier Dramen nach dem „Wallenstein“; eine Reihe von Gedichten, unter ihnen die bei der Vorarbeit zum „Tell“ entstandenen Balladen vom „Grafen von Habsburg“ und vom „Alpenjäger“ und das „Berglied“; einige Prosaschriften im Anschluß an seine Dramen, wie der Aufsatz „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“; Übersetzungen und Bearbeitungen des „Macbeth“, der „Phädra“, der Gozzischen „Turandot“ und französischer Lustspiele für das Weimarer Theater; eine große Zahl teilweise schon ziemlich weit gediehener Fragmente und Pläne — das ist das allein mit äußerem Maß gemessen schon ungeheuer reiche Schaffen Schillers in den letzten sechs Jahren seines Lebens. Fast erscheint es, als habe er geahnt, er werde — um Goethesche Worte auf ihn anzuwenden — nicht „völlig vollendet“ wie Nestor, sondern „unendliche Sehnsucht“ erregend wie Achill in der Blüte seiner Jahre dahingehen; war doch seine ganze

Tätigkeit in diesen letzten Weimarer Jahren nur immer wiederholten schweren Krankheitsanfällen abgerungen.

Mitten aus dem Schaffen heraus riß ihn am 9. Mai 1805 der Tod. Der erste Akt eines neuen Dramas „*Demetrius*" war vollendet; in ihm hat Schiller in der Darstellung eines polnischen Reichstages eine neue Stufe der Meisterschaft im Aufbau gewaltiger Massenszenen erstiegen; ein Monolog der Marfa, der Mutter des Helden, lag am Todestage fast vollendet auf seinem Schreibtisch. Die Entwicklung des Dramas war bestimmt: Demetrius ist überzeugt von dem Recht seiner Geburt auf den russischen Thron; beim Kampfe um dieses Recht erfährt er seine unechte Geburt: er war nur der Spielball anderer gewesen, die ihn für ihr Machtstreben ausgenutzt hatten; nun kann er nicht mehr zurück. Mit dem Schwinden seines Rechtes aber erlischt auch seine Kraft, er unterliegt.

Die Meisterszenen dieses Fragments bringen uns noch einmal aufs klarste zum Bewußtsein, was für einen Dichter wir in Schiller zu früh verloren haben. Und doch – größer noch als der Dichter war der Mensch! In seiner sittlichen Höhe, in seinem *Seelenadel* liegt seine wahrste Größe. Mit seiner erhabenen Auffassung von Schaffen und Leben, wie er ihr in der „*Huldigung der Künste*" noch kurz vor dem Tode unvergleichlich schönen Ausdruck gegeben hat:

> Wisset! Ein erhabner Sinn
> legt das Große in das Leben,
> und er *sucht* es nicht darin,

ist er über den Künstler hinaus zur Kulturmacht in des Wortes reinster Bedeutung geworden, zum unumstrittenen Vertreter *deutscher* Dichtung. Er hat dem deutschen Volke die Forderungen der Sittlichkeit, die moralischen Lebensgesetze vertraut gemacht. Aus diesem seinem sittlichen Adel schreibt sich seine beispiellose *Volkstümlichkeit* her. Wer sieht heute Don Carlos, Wallenstein, die Jungfrau von Orleans noch mit anderen Augen, als sie Schiller gesehen hat? Wer kennt nicht meist ohne die Quelle angeben zu können Dutzende und Hunderte von Schillerschen *Weisheitslehren*, wie er sie in seine Werke in ungezählter Menge mit denkbar klarstem Ausdruck gelegt hat? Und wie erstaunt man, wenn man oft genug solche „geflügelten Worte" sogar in seinen unbekanntesten Jugenddichtungen und Fragmenten findet! Welch ein Meister der Gestaltung ist er: sind Marquis Posa und Wilhelm Tell nicht Gestalten der Heldensage geworden, wie einst Siegfried und Dietrich von Bern? Was wir mit ihm verloren haben, das konnte niemand in schönere Worte fassen als Goethe. Aus seinem tiefen Schmerz heraus entstand der „*Epilog zu Schillers Glocke*", aber doch auch aus dem Glücksgefühl: „denn er war unser!" Das eigenste Wesen Schillers findet hier seine Erklärung: Was ihn auszeichnete, das war, daß er stetig fortschritt

> ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
> und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
> lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

Und noch viele Jahre später hat Goethe für das Urteil der Nachwelt die mahnenden Worte gefunden: „Das war ein rechter Mensch, und so sollte man auch sein!"

Für Goethe bedeutete der Tod des Freundes einen Lebenseinschnitt. Als er von einer schweren Krankheit genesen war, in der er sich selber zu verlieren geglaubt und während derer er den Freund verloren hatte „und in demselben die Hälfte meines Daseins", da hatte unmerklich die Epoche seines *Alters* begonnen. Nicht eines Alters voll beschaulicher Muße, sondern voll eifrigen Bemühens, Angefangenes zu vollenden, und voll ernster Sorgfalt, Rechenschaft abzulegen über ein fruchtbares und segensreiches Leben; denn dem späteren Alter ziemt nach seinem eigenen Wort „Betrachtung und Mitteilung". So entstehen seine autobiographischen Schriften, zunächst die Geschichte seiner Jugend bis zur Abreise nach Weimar in den vier Bänden „Aus meinem Leben. *Dichtung und Wahrheit*", deren letzten er allerdings zurückhielt, so daß dieser erst nach seinem Tode erschien. „Dichtung und Wahrheit" nennt Goethe sein Werk nicht in dem Sinne, als ob sich Phantasie und Wirklichkeit in der Darstellung untrennbar verschlängen, sondern weil er die Ereignisse und Erlebnisse einer auffallend reichen Jugend mit aller Wahrhaftigkeit, aber in künstlerischer Gestaltung und Verklärung schildern will. So bleibt Goethes Selbstbiographie in ihrer Wahrheitstreue ein geschichtliches Werk, und sie erweitert sich zu kulturhistorischem Werte, indem er, um sein eigenes Werden und Wachsen in der Abhängigkeit von zeitlichen und örtlichen Einflüssen zu erklären, ein umfangreiches Bild der ganzen Sturm- und Drang-Bewegung als Hintergrund seiner persönlichen Erlebnisse vor uns entrollt. — Das Bestreben, dann auch andere Epochen seines Lebens darzustellen, so die „*Italienische Reise*" oder die Beteiligung an den Revolutionskriegen in der „*Kampagne in Frankreich 1792*" und „*Belagerung von Mainz 1793*" hat nicht ähnliche Kunstwerke hervorgebracht. Goethe begnügt sich im ganzen damit, Briefe und Tagebuchnotizen zusammenzustellen, und gibt so meist nur den Stoff zu einer Darstellung, nicht diese selbst. Auch die Veröffentlichung seines *Briefwechsels mit Schiller* ist unter die Herausgabe seiner Lebensdokumente zu stellen, wozu dann endlich noch die *Gespräche* kommen, die er in den letzten Lebensjahren mit seinem getreuen Gehilfen Eckermann gehabt hat, und die dieser aufgezeichnet und nach Goethes Tode hat erscheinen lassen.

Neben dem Bedürfnis, sich über sein Leben Rechenschaft abzulegen, erfüllt das Alter Goethes der Wunsch, früher Begonnenes zum Abschluß zu bringen. So erscheint denn 1808 endlich der erste Teil des „Faust", zu dem

Schiller den Freund von neuem getrieben hatte, und auch vom zweiten Teile sind zu dieser Zeit schon bedeutende Anfänge gemacht. Ebenso sollten nach Schillers Anregung auch auf Wilhelm Meisters Lehrjahre noch Wanderjahre folgen, und bei der Arbeit an diesem neuen Roman, in den verschiedene Novellen eingeschoben werden sollten, erwächst dem Dichter unter der Hand eine dieser Novellen zu einem selbständigen Roman: „Die Wahlverwandtschaften".

Von der elementaren Gewalt, mit der sich zwei Menschen zueinander gezogen fühlen gleichwie Blutsverwandte, auch wenn sie durch Sitte und Recht voneinander geschieden sind, erzählt dieser Roman. Denn die Ehe Eduards und Charlottes löst sich sofort innerlich, als der Hauptmann und Ottilie in ihren Lebenskreis treten. Das eine Paar ist freilich willensstark genug, dem dämonischen Zwange nicht nachzugeben, weil Charlotte wie der Hauptmann voll strenger Sittlichkeit und, als sie doch einen Augenblick ihrer Leidenschaft erliegen, sofort sich ihrer Schuld bewußt sind. Nur dauernde Trennung scheint ihnen ausreichende Sühne ihres Vergehens, und selbst als sich später die Möglichkeit einer Vereinigung bietet, weist Charlottes Sittenstrenge diesen Ausweg zurück. Anders aber verhalt sich das zweite Paar; denn Eduard ist selbstsüchtig und launenhaft, eigensinnig und willensschwach, und Ottilie zwar lieblich und rein, aber doch auch hingebend und voll verborgener Leidenschaft, und als diese beiden sich ihre Liebe gestehen, erfüllt sie keine Reue. Und wenn auch sie sich trennen, so zieht es sie doch bald wieder unwiderstehlich zueinander. Erst durch einen tödlichen Unglücksfall, der durch ihrer beider Schuld verursacht wird, findet Ottilie geläutert die Kraft, ihrer Liebe zu entsagen. Da sie aber unter solchem Zwange nicht zu leben vermag, stirbt sie den freiwilligen Hungertod. Eduard folgt ihr in derselben Weise im Tode nach. — Neben dem künstlerischen Wert steht der ethische Gehalt dieses Romans. Nicht einem dunklen Drange soll der Mensch sich hingeben, sondern mit der durch vollendete Sittlichkeit erworbenen Freiheit soll er sich den elementaren Schicksalsmächten in seinem Innern widersetzen. Das ist die Lehre, die der Freund Schillers in dieser Dichtung ausspricht: Lerne in Freiheit entsagen! Das ist auch der Grundgedanke, der „Wilhelm Meisters Wanderjahre" durchzieht.

Zu den „Entsagenden", wie der Untertitel des Romans lautet, soll auch Wilhelm Meister gehören, und so muß er sich von der Geliebten, deren Hand er am Schluß der „Lehrjahre" erlangt hatte, losreißen. Auf scheinbar ziellosen Wanderungen gewinnt er nun besonders an zwei Stellen eine tiefere Lebensauffassung: An den Stätten gewerblicher Arbeit lernt er erkennen, wie zur wahren, nämlich nützenden Arbeit Beschränkung auf ein bestimmtes Gebiet statt oberflächlicher, alles versuchender Tätigkeit, sorgfältige Besonnenheit, treue Beharrlichkeit und bescheidene Rücksichtnahme auf andere, also mit anderen Worten völlige Entsagung gehört. In der „pädagogischen

Provinz" aber wird er Zeuge, wie man der jungen Generation die Wege zu diesem hohen Ziele, von dem er selbst so oft abgeirrt war, schon durch die Erziehung erleichtern will. Indem man dem Zögling außer der Ehrfurcht vor dem, was über uns ist, dem, was uns gleich ist, und dem, was unter uns ist, die Ehrfurcht vor uns selbst, das will sagen: dem Göttlichen in uns, beibringt, bildet man ihn frühzeitig zu einem harmonischen Charakter. — Diese Gedanken sind nun leider vom Dichter in eine verwirrte und verwirrende Form gegossen, und indem in einer Anzahl eingestreuter Novellen dieselben Ideen in mannigfachen Variationen ausgesprochen werden und eine große Zahl von Aphorismen (= Gedankensplittern) eingestreut sind, die zu dem Inhalt meist in gar keiner Beziehung stehen, wird die Einheit des eigentlichen Romans völlig zerstört. Dem Werke fehlt jede Komposition: Wiederholungen und Widersprüche sind häufig, Namensvertauschungen kommen vor, und manchmal ist der Dichter so achtlos, daß er bei einer Erzählung plötzlich von der ersten in die dritte Person verfällt. Der Roman, der erst kurz vor Goethes Tode vollendet wurde, ist eben ein Alterswerk, nicht nur in dem Sinne, daß sich die reife Weltanschauung, sondern gleichzeitig auch die Schwäche und Eigenwilligkeit des Greises darin offenbaren.

So wie der „Wilhelm Meister" den Dichter durchs Leben begleitet hat, so trägt der Roman nun wiederum die Spuren der Entwicklung, die Goethe durchmachte. War dem jungen Goethe die geniale Persönlichkeit das Höchste, die in unbewußtem Drange sieghaft ihren Weg geht, so erscheint dem reifen Manne die Bedeutung der Einzelpersönlichkeit nicht mehr so hervorragend: nicht um eine „Sendung" zu erfüllen, tritt Wilhelm in den „Lehrjahren" ins Leben, sondern um zu lernen, sich umzusehen, von überlegenen älteren Personen sich belehren zu lassen. In dem Maße wie die Persönlichkeit zurücktritt, gewinnt die Schilderung des Lebens größeren Raum, weil die Umwelt erziehend auf Wilhelm einzuwirken hat. Nunmehr ist die Kunst nur eine der Lebenskräfte, die an ihm arbeiten; sie ist eins der Mittel, mit deren Hilfe Wilhelm an der harmonischen Ausbildung seiner Persönlichkeit arbeitet. Nicht mehr ist sie das alleinige Ziel, dem das junge Genie sich rückhaltlos weiht. Deutlich zeigt sich der Unterschied zweier Lebensanschauungen, des jugendlich-genialischen und des reifen Goethe, in dem auf Wilhelms Entwicklung bezogenen Satz: „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt." Es klingt Entsagung aus diesem Satze, die sich noch steigert in den „Wanderjahren". Wiederum sind Jahrzehnte an Goethe vorübergegangen, er ist ein Greis geworden. Der Held des Romans tritt noch mehr zurück, die Beschreibung des bunten Lebens noch mehr in den Vordergrund. Als Wanderer zieht Wilhelm durch die Welt und sieht — ähnlich wie der Leser des Romans — manches Bedeutende sich abspielen. Das große Erlebnis der Napoleonischen

Kriege und der folgenden schweren wirtschaftlichen Not war an Goethe vorübergegangen. Und demgemäß wandelt sich im Roman die Auffassung der Arbeit. Sie ist nicht mehr freie Tat des einzelnen, sondern hartes, entsagungsvolles Gebot. Das Geleistete wird nicht mehr nur als eine Werterhöhung der tätigen Persönlichkeit aufgefaßt, sondern es hat selbständigen Wert. Es scheint auf den ersten Blick, daß diese Auffassung sich weit entferne von dem Ideal der harmonischen Ausbildung seiner Persönlichkeit, dem der Wilhelm der „Lehrjahre" nachstrebte. Und doch fügt sich eines organisch zum anderen: nur der sich freiwillig Beschränkende kann das höchste Ziel erreichen und sich zur freien Persönlichkeit entwickeln, indem er das, was das Leben von ihm fordert, zum Ziel seines Willens und Zweck seiner Handlungen macht. Es ist der Geist des „Divan". So ist die Einheit der Weltanschauung der Boden, auf dem das ganze Werk steht. „Ist es nicht aus Einem Stück, so ist es doch aus Einem Sinn", sagt Goethe selbst, so Mängel und Wert der Dichtung nebeneinander stellend.

Weniger als den Prosaschriften hat der Altersstil Goethes seiner späteren Lyrik geschadet. Zu der Not der Niederlage bei Jena und dem Glücksgefühl der Leipziger Schlacht hat sie geschwiegen. Gewiß auch aus einem gewissen Mangel an dem Patriotismus, wie ihn die Freiheitskämpfer damals verstanden, denn dem alten Goethe geht das Weltbürgertum über den Nationalstaat, so wie er sich auch mehr und mehr von der deutschen zur Weltliteratur wendet; vor allem aber doch aus dem Grunde, den er den vielen Vorwürfen, die ihm über dieses Stillschweigen bis heute gemacht worden sind, entgegengehalten hat: „Kriegslieder schreiben und im Zimmer sitzen! Das wäre meine Art gewesen? . . . Was ich nicht lebte und was mir nicht auf die Nägel brannte und zu schaffen machte, habe ich nicht gedichtet und ausgesprochen. Wie hätte ich nun Lieder des Hasses schreiben können, ohne Haß!" Und dieses Gefühl konnte er nun einmal Napoleon gegenüber, der ihn immer als den Größten in Deutschland in aufmerksamster, wenn auch natürlich berechneter Weise geehrt hatte, nicht aufbringen. So wendet er sich denn voll Unbehagens von den unruhigen Ereignissen des Okzidents ab und vergräbt sich in die Kunst und Gedankenwelt des Orients. Während die Völker des Abendlandes den Eroberer zu Boden ringen, dichtet Goethe die Lieder und Sprüche des „West-östlichen Divan".

Den äußeren Anlaß für diese Sammlung — das heißt „Divan" — gab das Erscheinen einer Übersetzung von Trink- und Liebesliedern, untermischt mit Weisheitssprüchen, des persischen Dichters Hafis, der im 14. Jahrhundert gelebt hat. Ihm fühlte sich Goethe in der Art seiner Dichtung vielfach verwandt; denn auch er hatte, sogar noch nach Schillers Tode, ausgelassene Trinklieder verfaßt. „Mich ergreift, ich weiß nicht wie, himmlisches Behagen", so hatte er im „Tischlied" gejubelt, leichtsinnig in „Vanitas! Vanitatum vanitas!" ausgerufen: „Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt! Juchhe!" und das unverwüstliche „Ergo bibamus!" angestimmt. So gelingen dem also nicht Ungeübten auch mancherlei Trinklieder im „Divan", allerdings nun orientalischen Gepräges. — Aber darüber hinaus gibt er eine Fülle weisheitsvoller Sprüche. Zu der tiefen religiösen Auffassung des Wahrheitsuchers Lessing, dem Namen und Gebräuche aller Religionen nichts bedeuten gegenüber ihrem inneren Werte, hat auch er sich durchgerungen in dem Ausspruch:

> Wenn Islam Gott ergeben heißt,
> in Islam leben und sterben wir alle,

oder wenn er das Allwesen Gottes in die herrlichen Worte faßt:

> Gottes ist der Orient!
> Gottes ist der Okzident!
> Nord- und südliches Gelände
> ruht im Frieden seiner Hände.

Freilich eines Gottes, der nicht durch äußerliche Dienste, sondern durch tätiges Leben geehrt sein will:

> Und nun sei ein heiliges Vermächtnis
> brüderlichem Wollen und Gedächtnis:
> schwerer Dienste tägliche Bewahrung,
> sonst bedarf es keiner Offenbarung.

Diese Art der Gottesverehrung verpflichtet zur Ausbildung der eigenen Persönlichkeit, die das „höchste Glück der Erdenkinder" bedeutet. Wer dann nach rastlosem Streben an die Pforte des Paradieses pocht, dem muß sie geöffnet werden, denn er darf voll gerechten Selbstbewußtseins fordern:

> Nicht so vieles Federlesen!
> Laßt mich immer nur herein:
> denn ich bin ein Mensch gewesen,
> und das heißt ein Kämpfer sein.

Während seiner Arbeit am „Divan" hatte Goethe auf einer Rheinreise Marianne von Willemer kennengelernt, die jugendliche Gattin eines Frankfurter Freundes, und zwischen ihnen entstand nun eine Wahlverwandtschaft, deren Innigkeit und Glut, ihrer beider hohen Gesinnungen entsprechend, sich auf dichterischen Ausdruck beschränkte. Und nicht nur dem sich den Siebzigen nähernden Dichter erwuchs aus diesem Erlebnis die reife Fülle der Gedichte, wie sie das „Buch Suleika" im „Divan" vereinigt, sondern auch in Marianne erwachte eine hohe poetische Gabe, deren köstlichste Perlen — „Ach, um deine feuchten Schwingen . . .", „Was bedeutet die Bewegung?", „Nimmer will ich dich verlieren" — Goethe in seine Sammlung aufgenommen hat.

Es war noch nicht das letzte Mal, daß der an Körper und Geist Jugendfrische von der Liebe ergriffen worden war. Ja es wäre im Jahre 1823 fast noch zu einer Ehe gekommen zwischen dem Greise — Christiane war 1816 gestorben — und der neunzehnjährigen Ulrike von Levetzow,

die Goethe auf seinen Kurreisen in den böhmischen Bädern kennengelernt hatte. Aber der äußere Widerstand war doch zu groß, und so entsagte Goethe noch zu rechter Zeit. Eine „Elegie", die er mit zwei anderen Gedichten zur „Trilogie der Leidenschaften" zusammenschloß, gibt dieser Stimmung kunstvollsten Ausdruck.

Und nun wird es still um den Alten, denn, wie er selbst sagt: „Lange leben heißt gar vieles überleben." 1827 stirbt Frau von Stein, ein Jahr darauf Karl August, zwei Jahre später dessen Witwe und zu gleicher Zeit Goethes einziger Sohn. Er selbst aber ist rastlos tätig, noch immer lernend auf allen Gebieten, noch immer schaffend. Und als ein — nach seinen eigenen Worten — „immerfort ernst, ja leidenschaftlich Strebender und Wirkender" kann er im Juli 1831 in sein Tagebuch schreiben: „Das Hauptgeschäft zustande gebracht." Er meinte den „Faust". Er versiegelt das Manuskript, sein Leben ist bis zur Neige ausgekostet. „Mein ferneres Leben kann ich nunmehr als ein reines Geschenk ansehen, und es ist jetzt im Grunde ganz einerlei, ob und was ich etwa noch tue." Am 22. März 1832 stirbt er, „völlig vollendet". Der gedankliche Gehalt aber seines Lebens und die stets wechselnde Formkunst seines Schaffens, sie ziehen im „Faust", der ihn sechzig Jahre lang beschäftigt hat, noch einmal an uns vorüber.

Seit Lessings kurzen Fragmenten war der Sieg Fausts über die Hölle entschieden. So ist der Ausgang der Wette gewiß, die Mephisto mit dem Herrn schließt, in der dieser den immer strebenden Faust sich selbst zu überlassen verspricht, während der Teufel ihn vom rechten Wege abführen will. Zunächst freilich liegt die Sache für den Versucher günstig. Faust ist voller Verzweiflung darüber, daß ihn alle Gelehrsamkeit und aller Fleiß nicht weiter gebracht haben auf dem Wege der Erkenntnis, daß er aus allem nur gelernt hat, „daß wir nichts wissen können". Darum versucht er es nun mit der Magie, er beschwört den Erdgeist. Aber diese Riesengestalt, die für den kleinen Menschen nur Verachtung hat, macht ihm ebenso wie die zu ihm bewundernd aufblickende geistige Zwergenhaftigkeit Wagners nur zu deutlich, daß seiner Erkenntnisfähigkeit im Leben unüberschreitbare Grenzen gezogen sind. So beschließt er denn durch den Tod Aufschluß über alle Geheimnisse zu erringen. Da tönen die Glocken des Ostermorgens, ihr Klang ruft fromme Gefühle in ihm wach, löst ihn von der Sünde der Selbstvernichtung. Freilich fühlt er beim Osterspaziergang deutlich genug, daß er den Frieden seiner Seele noch nicht errungen hat, und so erliegt er denn doch den Lockungen Mephistos, der sich in Gestalt eines Pudels an ihn herangedrängt hat, und schließt den Pakt mit dem Bösen. Mephisto wird ihm dienen bei seinem rastlosen Streben nach Erkenntnis: In dem Augenblick, wo dieses Streben Befriedigung gefunden, sobald Faust den Augenblick erlebt, zu dem er sagen wird: „Verweile doch, du bist so schön", soll er Mephisto verfallen sein. Mit der Gelehrsamkeit schließt Faust ab; Mephistos Hohn im Gespräch mit dem Schüler zeigt, mit wie wenig Recht er auf diesem Wege Erkenntnis erwartet hatte.

Er wendet sich dem Genuß zu, ein Ausleben und Austoben seiner Stimmungen und Gelüste soll ihm eine neue Welt zeigen. Aber nur mit Abscheu kann er sich von dem wilden Treiben der Saufbrüder in Auerbachs Keller abwenden. Mephisto weiß Rat. Kann der Wein seinen Herrn nicht verlocken, so das Weib. In der Hexenküche wird der alternde Gelehrte in einen blühenden Jüngling verwandelt. Und nun tritt Gretchen in sein Leben. Mit Mephistos Hilfe nähert er sich ihr, die eigene Glut entfacht in der Reinen die Liebe. Sie erliegt dem stürmischen Werben, durch einen vermeintlichen Schlaftrunk tötet sie die Mutter. Ihr Bruder, der Böses über ihren Ruf gehört hat, eilt herbei und wird von Faust erstochen. Um diesen vor der Strafe zu retten, seine Gedanken von dem unglücklichen Mädchen abzulenken und ihn zu neuer Sünde zu verführen, führt ihn Mephisto zur Walpurgisnacht auf den Blocksberg. Doch aus dem wilden Wirrwarr dieser Hexen- und Teufelskünste zieht es den Reuigen zu Gretchen zurück. Er findet sie wegen Kindesmordes verurteilt in völliger Verzweiflung im Kerker. Indem sie jedoch die innere Kraft gewinnt, der Rettung durch Faust zu entsagen, und den Tod von Henkershand auf sich nimmt, wird sie entsühnt und „gerettet" im Himmel, wenn auch „gerichtet" auf Erden. Faust und Mephisto entfliehen.

Faust erwacht nach einem wilden Teufelsritt auf einer blumigen Wiese, und nun führt ihn der Versucher aus der bürgerlichen Welt in die staatliche. Sie kommen an den Hof des Kaisers und machen sich hier in mannigfacher Weise beliebt. Durch die Erfindung des Papiergeldes helfen sie der verlotterten Finanzwirtschaft wieder auf, durch Veranstaltung von Maskenbällen und anderen Festlichkeiten ergötzen sie den ganzen Hof, und schließlich muß Zauberei dazu verhelfen, der neugierigen Gesellschaft die Schatten von Paris und Helena aus der Unterwelt heraufzubeschwören. Der Anblick Helenas versetzt Faust selbst in helles Entzücken, er will sie umschlingen, da schwindet alles in einer großen Explosion. Den Ohnmächtigen führt Mephisto in sein altes Studierzimmer, wo jetzt der Magister Wagner haust, dem es mit Mephistos Hilfe gelingt, einen Menschen aus chemischen Zusammensetzungen in der Retorte herzustellen, den Homunculus. Dieses unnatürliche Menschenwesen, das denn auch unnatürliche Gaben besitzt, liest die Träume des schlafenden Faust, der sich nach Helena sehnt; um diese Sehnsucht zu befriedigen, führen Mephisto und Homunculus Faust mit sich auf die Gefilde von Pharsalus, wo gerade klassische Walpurgisnacht begangen wird. Hier inmitten antiker Fabelwesen, der Greife, Sphinxe, Sirenen, Kentauren, Nymphen, Dryaden, Tritonen, Nereiden, geht jeder der drei den eigenen Wegen nach. Das kleine Menschlein in der Retorte will Körperlichkeit gewinnen, zerschmettert aber dabei am Muschelwagen Galatheas; Mephisto gesellt sich

zu den Phorkyaden, den scheußlichsten der klassischen Hexen; Faust sucht Helena. Manto leiht ihm um seines unentwegten Strebens willen ihre Hilfe — „den lieb' ich, der Unmögliches begehrt“. Sie führt ihn in die Unterwelt, wo es ihm gelingt, Helena von Persephoneia loszubitten. So erscheint denn Helena, „bewundert viel und viel gescholten“, wieder auf der Oberwelt. Als sie aber die spartanische Königsburg betreten will, warnt sie Mephisto in der Gestalt der Phorkyas, der alten Schaffnerin, vor der Rache des Menelaos. Sie flüchtet sich auf die nahe Burg Fausts und vermählt sich mit ihm. Aus der Ehe geht Euphorion hervor; voll wilder Unbändigkeit jedoch will er himmelan stürmen und stürzt vom hohen Felsen zerschmettert seinen Eltern zu Füßen. Seine Mutter zieht er sich nach wieder in das Reich der Schatten. Nur ihr Schleier bleibt in Fausts Händen, und mit ihm entschwebt er zurück in die nordische Heimat. Aber durch die Schönheit, wie er sie in Helena in Vollkommenheit erlebt hat, ist er zur Sittlichkeit geläutert. Nun weist er allen Genuß weit von sich — „Genießen macht gemein“ — und wird ein Mann der Tat: „Die Tat ist alles.“ Als Lohn für einen Krieg, den er dem Kaiser gewinnt, läßt er sich mit der Meeresküste des Reiches belehnen, und dieses Land strebt er nunmehr in rastloser Tätigkeit dem Meere Streifen für Streifen abzugewinnen, Felder und Gärten schaffend, fruchtbaren Boden für Tausende von Menschen. In dieser unermüdlichen Arbeit zum Segen anderer sucht ihn Mephisto zu hemmen, wie er ihn früher getrieben hat. Fausts Befehle führt er in falscher Weise aus, unschuldige Menschen opfert er den Plänen des Herrn gegen dessen Willen. Nun empfindet Faust die Last, die in der Gefolgschaft des Teufels auf ihm liegt, und zu dem Greise, zu dem weder Mangel noch Schuld noch Not Zugang finden, schleicht sich die Sorge, der in der Ferne der Tod folgt. Sie kann der Hundertjährige nicht vertreiben, Alterssorge und Alterslast fordern ihren Zoll: er erblindet; aber seine Schaffenslust wird nicht gelähmt. Unaufhaltsam formt er neue segenbringende Pläne, und so gelangt er zu der Erkenntnis:

> Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
> der täglich sie erobern muß,

nur in dem ewig unbefriedigten Streben liegt das höchste Glück. Im Augenblick dieser Erkenntnis sinkt er in das Grab, das Mephisto eifrig dem Blinden hat schaufeln lassen. Freilich bedarf es noch der Gnade von oben, um Fausts Seele den gierigen Klauen der Teufel — denn „ein großer Aufwand, schmählich! ist vertan“ meint Mephisto voll Wut — zu entreißen und ihm den Himmel zu öffnen; aber diese Gnade wird ihm zuteil, denn

> Wer immer strebend sich bemüht,
> den können wir erlösen,

so singen die Engel, die „Fausts Unsterbliches“ hinantragen.

In vier Schaffensperioden hat Goethe diesen ungeheueren Stoff bezwungen. Schon in den Jahren zwischen Straßburg und Weimar waren die Gretchentragödie und einige weitere Szenen des ersten Teiles verfaßt worden. Sie zeigen alle die dichterische Eigenart des Sturms und Drangs. Wie im „Götz“ gibt der Dichter in diesen Szenen nur einzelne Bilder, die durch keine andere Einheit verbunden sind als die des Helden selbst. Wie im „Götz“ lehnt er sich noch eng an die Quellen der Stoffüberlieferung an, gibt dramatisierte Sage, wie dort „Geschichte dramatisiert“. Wie im „Götz“ scheut er nicht vor epischer Breite und fügt lyrische Partien ein. — Die wesentlichsten Motive sind Eigentum des Sturms und Drangs: der Haß gegen tote Gelehrsamkeit, das wilde Genußleben, die unschuldig-schuldige Kindesmörderin. — Die Charaktere entstammen der gleichen Welt: der fleißige und demütig-weltscheue Wagner mit seiner maßlosen Philiströsität, die vier „nassen Brüder“ mit ihrer Lebensfreude, die beschränkte Kupplerin Frau Marthe, der biedere und stolze Landsknecht Valentin, vor allem aber Gretchen, das Mädchen aus dem Volke, rein und anmutig, aber als das Weib in ihr erweckt ist, auch sinnlich und leidenschaftlich. In enger Umgebung aufgewachsen, entwickelt sie vor allem häusliche Tugenden, aber auch eine gewisse kleinbürgerliche Koketterie lernt sie in diesen Kreisen. In der Schuld wächst sie über sich selbst empor, durch ihre Sühne wird sie erhaben. — Die Sprache ertönt in allen Klängen, deren schon der junge Goethe fähig gewesen war, von der urwüchsigen Derbheit in Auerbachs Keller bis zur wohlklingendsten Lieblichkeit in Gretchens Liedern. Auffallend sind eigenartige Wortbildungen (Brandschande Maalgeburt, irrlichtelieren). Neben die Prosa wie im „Götz“ stellen sich vor allem die Knüttelverse in Hans Sachsischer Art; daneben erscheinen lyrisch-musikalische, episch-balladenhafte und im Zustand höchster Erhobenheit „freie“ Rhythmen. — Die Szenen dieser Art, die man als „Urfaust“ zusammenfaßt, brachte Goethe mit nach Weimar, ließ sie aber ungedruckt.

Erst in Italien wendet er sich der Dichtung wieder zu, glücklicherweise ohne die Absicht, den „Faust“ in die Stilform der „Iphigenie“ umzugießen. Nur der Monolog in „Wald und Höhle“ erhält Blankverse in der edeln Sprache dieser Epoche. Anderseits kann aber auch Goethe außer in der „Hexenküche“ den alten Ton nicht wiederfinden. So zeigt denn der nach der italienischen Reise erscheinende „Faust. Ein Fragment“ keine weiteren Zusätze als diese beiden, und die Spuren dieser Epoche findet man nur in dem Fortlassen oder Umdichten einiger Prosaszenen, dem Mildern des Ausdrucks, der Unterdrückung von Derbheiten gegenüber dem „Urfaust“.

Schillers sorgende Freundschaft bewirkt eine neue Aufnahme des Fragments. Um die Jahrhundertwende entstehen die fehlenden Stellen des ersten, Anfänge des zweiten Teils. Die „Xenien“ der „Walpurgisnacht“, der an „Wallensteins Lager“ erinnernde „Osterspaziergang“ sind Zeugen dieser

dritten Epoche. Auch interessiert den Dichter jetzt Faust nicht mehr wie einst als der große Mensch, sondern seine Schicksale werden ihm zu typischen des Menschengeschlechts. So werden denn auch die neuen Charaktere, wie die Personen des Kaiserhofes, zu Typen im Geist der „Natürlichen Tochter". Das Ideal antiker Schönheit und Dichtkunst, wie es Goethe in dieser Zeit vorschwebt, findet Ausdruck in der klassischen Gestalt Helenas ebenso wie in der Einführung des Chors und dem Gebrauch des griechischen Trimeters, eines sechshebigen Verses mit gleichmäßigem Wechsel von Hebung und Senkung, und der edelfeierlichen Sprache im dritten Akt des zweiten Teils. Von nun ab arbeitet Goethe nach einem festen Plan für das ganze Werk und stellt daher den „Prolog im Himmel" voran. Nach Schillers Tod erscheint „Faust. Der Tragödie erster Teil".

Erst wieder Jahrzehnte später rundet Goethe die Anfänge des zweiten Teiles zu einem vollständigen Werke ab, wobei er oft genug die Poesie „kommandieren" muß. In den jetzt in den letzten Lebensjahren entstehenden Abschnitten zeigt sich natürlich der Altersstil des Dichters in seinen Eigenheiten, seinen Mängeln und seinen Schönheiten. Er äußert sich in der Vorliebe für symbolische und allegorische Gestalten — Euphorion soll Lord Byron bedeuten — und vor allem in der Sprache, die bis zur Unverständlichkeit kurz und gedrängt wird. Präpositionen werden fortgelassen („schweigsames Fittichs fliegen"), ja sogar das Prädikat fehlt gelegentlich: „Ewiger Wonnebrand — Glühendes Liebeband — Siedender Schmerz der Brust — Schäumende Gotteslust." Daneben findet sich nun aber auch im vierten Akt, der zum Letzten gehört, was Goethe beendete, sein Evangelium vom tätigen Leben: „Die Tat ist alles."

Daß das gewaltige Werk, aus mannigfachen und gegensätzlichen Bestandteilen zusammengesetzt, uns trotzdem als eine große Einheit erscheint, dafür sorgen neben der klar durchgeführten Idee die Charaktere Mephistos und Fausts selbst. Denn Mephisto ist eine einheitlich erscheinende Gestalt, wenn er auch in allen Farben des Bösen schillert, in jeder Situation ein anderer scheint vom Schalk bis zum Satan und er am verrotteten Kaiserhofe sich ebenso wohl fühlt, wie in der reinen Luft der Antike „ganz und gar entfremdet". Und aus Faust spricht die Einheit des Lebens, wie es Goethe selbst geführt hat: mit seiner Unbefriedigtheit über tote Gelehrsamkeit, seiner Untreue gegen Friederike, seinem Wirken in Finanz- und Theaterangelegenheiten am Hofe, seiner Heilung auf klassischem Boden, seiner stets strebenden Wirksamkeit im Alter.

Aber weit über diese persönlichen Beziehungen erhebt sich der eigentliche Gehalt der Dichtung. So ist Fausts Vermählung mit Helena nicht nur das künstlerisch gebildete Erlebnis von Goethes italienischer Reise, sondern sie wird zum Symbol für die Vermählung griechischer Schönheit mit germanischem Geiste. Und in Faust, dem alten Zauberer der Reformationszeit, er-

kennen wir nicht nur Goethe, sondern die gesamte Menschheit, wie sie immerfort strebt und irrt und mit dem Bösen ringt und gerade dadurch, daß sie in Schuld und Sünde verstrickt wird, die Kraft zu neuem Kampf und neuer Lebensfreude gewinnt. So wird die Dichtung denn auch raum- und zeitlos; allein im dritten Akt des zweiten Teils umspannt sie die Zeit von Trojas Fall bis zu Lord Byrons (Euphorions) Tode; und ohne örtliche Beschränkung führt sie vom Hades Persephoneias bis zum Himmelsthron der Jungfrau Maria.

Unausschöpflich ist die Mannigfaltigkeit der Beziehungen, wie sie in dieser tiefsinnigsten aller deutschen Dichtungen niedergelegt sind, und so mag sie uns zum Schluß noch als ein Sinnbild dienen der geistigen Entwicklung, wie Goethe sie zwei Menschenalter hindurch miterlebt hat: der Versuch, die Welt aus dem Denken heraus zu erkennen, den Faust als ergebnislos aufgibt, erscheint uns als ein Symbol der Aufklärungszeit überhaupt. Wenn sich Faust dann dem Sinnengenuß hingibt, statt dem Verstande nur dem Herzen folgt, so erkennen wir darin die Gesetzlosigkeit des Sturms und Drangs. Und ringt er sich schließlich aus diesen Verirrungen hervor, so erreicht er das Lebensideal, wie es das Zeitalter der Humanität ausspricht.

Was Goethe und Schiller nicht nur für die Entwicklung unserer Dichtkunst, sondern unseres gesamten Geisteslebens uns gewesen sind, das lehrt ein Vergleich ihrer Schöpfungen mit denen der vorhergehenden Zeiten. Bis auf den Anfang des 13. Jahrhunderts müssen wir zurückgehen, um im „Parzival", in den „Nibelungen" oder in Walthers Gedichten überhaupt vergleichbare Werke zu finden. Aber während die Dichtung jenes Zeitalters nur das glänzende Ende einer glänzenden Epoche — der Regierung Friedrich Barbarossas — war, bedeutet unsere klassische Literatur den Anfang einer aufsteigenden Entwicklung. Durch Goethe und Schiller tritt die deutsche Literatur zum ersten Male mit der Weltliteratur in Verbindung, finden Dante, Cervantes, Shakespeare ebenbürtige Gefährten, und so wird in der Zeit von Deutschlands politischer Schmach unserem Vaterlande zuerst auf geistigem Gebiete Achtung und Bewunderung verschafft. Aber nicht nur nach außen haben so Goethe und Schiller als erste Deutschlands Ehre wieder begründet, auch im Innern haben sie künftiger Machtentwicklung vorgebaut. Indem sie unserer Schriftsprache die endgültige Form verliehen und indem sie Ideale aufstellten, die das deutsche Volk als die seinen erkennen mußte, schufen sie einen geistigen deutschen Einheitsstaat mit der Reichshauptstadt Weimar lange vor dem politischen neuen Deutschen Reiche. Denn für unsere klassische Dichtung — Schiller zumal — gab es kein protestantisches und katholisches, kein Nord- und Süddeutschland, keine Gesellschafts- und Bildungsunterschiede. Und doch ist mit dem Jahre 1870 ihre Sendung nicht

beendet gewesen. Nicht als ob die klassische Dichtung Formen und Inhalte aufgestellt hätte, die unabänderlich für alle Zeiten feststehen müßten. Wohl aber hat sie die Grundlagen unserer heutigen Kultur geschaffen und wird in dem Auf und Ab dieser Entwicklung „der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht“ bleiben. Sowenig wie mehr als zweitausend Jahre genügt haben, uns ganz von der antiken Kultur loszulösen, so werden auch die Spuren unserer klassischen Dichtkunst wie jene von Fausts Erdentagen „nicht in Äonen untergehen“.

12. Romantik.

Seit ihrem Wiedererwachen um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus halbtausendjährigem Schlummer stand die deutsche Dichtung unter dem beherrschenden Einfluß antiken Geistes und antiker Formen. Klopstock verwendet fast ausschließlich antike Versmaße, Wieland kleidet die Helden seiner Romane mit Vorliebe in altgriechisches Gewand. Lessing weiß keine bessere Rechtfertigung von Shakespeares Kunst, als daß er sie mit den Regeln des Aristoteles in Einklang bringt, und Herder sieht in seiner Geschichtsphilosophie in der Blütezeit des griechischen Altertums den Höhepunkt der bisherigen menschlichen Kulturentwicklung. In Goethes Dichtung finden sich seit seiner Übersiedlung nach Weimar Spuren antiken Einflusses fast in jedem Werk, Schiller strebt bewußt nach der Einfachheit des griechischen Dramas. Schiller ist es auch, der die wesentlichen Unterschiede zwischen antiker und moderner Dichtkunst klarzulegen sucht; er findet jene naiv, diese sentimentalisch: die griechische Dichtkunst ist Natur, die neuere strebt nach Natur.

Fast gleichzeitig mit Schiller beschäftigt diese selbe Untersuchung auch einen jungen Literaten, einen Neffen des gleichnamigen Bremer Beiträgers aus der Aufklärungszeit, Friedrich Schlegel. Dieser faßt seine Erkenntnis von dem wesentlichen Unterschied der beiden Dichtungsepochen dahin zusammen, daß die griechische Poesie „schön“ sein, also mit einem Kantischen Wort ein „interesseloses Wohlgefallen“ erregen wolle; die moderne Dichtkunst aber strebe nach dem Charakteristischen und Individuellen. Während aber Schiller die sentimentalische Dichtung neben der antiken als gleichberechtigt ansieht, wird Friedrich Schlegel im Laufe seiner kritischen Untersuchungen mehr und mehr ein Prophet der charakteristischen Richtung. Nicht das „Schöne“ sei das Ziel moderner Dichtkunst, sondern das Individuelle; oder anders ausgedrückt: nicht klassisch solle sie sein, sondern, wie sie Schlegel mit einem schwer zu deutenden, an die Kultur des romanischen Mittelalters erinnernden Worte nennt — romantisch.

Von den zahlreichen kritischen Ideen, mit denen Friedrich Schlegel im Laufe seines Lebens hervorgetreten ist, ist gerade diese eine ungemein fruchtbar geworden, deswegen, weil er hier Wortführer einer schon vorhandenen

geistigen Richtung war, die wie alle großen Strömungen der Kunst — man denke an die Dichtung der Aufklärung oder der Humanität — aus einer neu entstehenden Weltanschauung erwächst. Die Grundlage dieser Richtung ist die sich an die Kantische Philosophie anlehnende und sie fortbildende, 1794 erschienene „Wissenschaftslehre“ von Johann Gottlieb Fichte, der das „Ich“ als den Ausgangspunkt alles Seienden ansieht und damit eine Philosophie voll höchster Subjektivität schafft. „Die Wesen sind, weil wir sie dachten“, so drückt einer der Anhänger Fichtes diesen Gedanken aus, und ein anderer hält die Macht des „Ich“ für so groß, daß er allen Ernstes meint, durch seinen Willen allein ohne äußere Mittel sterben zu können. Ganz subjektiv und individuell ist auch das religiöse Gefühl dieser Romantiker. Nach Friedrich Schleiermachers „Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern“ will die Religion dieser Weltanschauung nicht erklären, wie die des Rationalismus, oder dem menschlichen Streben die Richtung geben, wie die der Humanität, sondern sie ist lediglich eine rein persönliche „Anschauung des Unendlichen im Gemüt“. Und so soll denn nach diesem Erneuerer unseres religiösen Empfindens der romantische Mensch nichts aus Religion tun, aber alles mit Religion. Es ist klar, daß auch die Anschauungen von Moral und Sitte, die sich auf Fichtes Lehre gründen, ein völlig individuelles Gepräge erhalten. „Ehre die Eigentümlichkeit und die Willkür deiner Kinder“, so lehrt Schleiermacher in seinem „Katechismus der Vernunft für edle Frauen“, und er warnt die Frau, sich ein Idealbild ihres Mannes zu machen, vielmehr solle sie ihn so lieben, „wie er ist“. Und wenn die Ehen der Romantiker öfters geschieden werden, so ist darin nicht eine leichtfertige Willkür zu erblicken, sondern das Streben, die Individualität auch gegen alle hergebrachte Moral zu wahren. So beginnt in diesem Zeitalter der Romantik die Emanzipation der Frauen. „Laß dich gelüsten nach der Männer Bildung, Kunst, Weisheit und Ehre“, fordert derselbe Schleiermacher die moderne Frau auf, und dem Rufe folgend versucht sich Dorothea, die Gattin Friedrich Schlegels, in eigenen dichterischen Werken, Karoline, die Gattin seines Bruders, später in dritter Ehe mit dem Philosophen Schelling vermählt, gibt oft die besten Gedanken zu den Schriften ihres Mannes, Sophie Brentano, achtzehn Jahre älter als ihr Gatte — Äußerlichkeiten der Jahresunterschiede schweigen vor der Macht der individuellen Gefühle — ist ebenfalls literarisch tätig, Bettina Brentano, ihre Schwägerin, veröffentlicht ihre literarisch wertvollen Briefwechsel, die beiden Jüdinnen Rahel Levin und Henriette Herz, diese eng befreundet mit Schleiermacher, dem protestantischen Theologen, halten schöngeistige „Salons“ in Berlin ab, die sogar der unglückliche, später bei Saalfeld gefallene preußische Prinz Louis Ferdinand besucht.

Zur Zeit der Ausbildung dieser subjektiven Weltanschauung erleben nun auch die Naturwissenschaften einen ungewöhnlichen Aufschwung. Be-

sonders die Forschungen auf dem Gebiete der Elektrizität erregen die ganze gebildete Welt, Galvanismus und Magnetismus mit ihren geheimnisvollen, im Grund unerklärbaren Erscheinungen öffnen der menschlichen Phantasie ungeahnte Gefilde, zumal da nun auch die Heilkunde sich mit ihnen beschäftigt und Somnambulismus und Wahnsinn mit ihnen in Verbindung bringt.

Phantasie ist denn auch das wesentliche Kennzeichen der am Ende des 18. Jahrhunderts beginnenden romantischen Dichtung. Wie schon einerseits durch das Streben nach dem Charakteristischen, so tritt die romantische Poesie anderseits durch ihr Betonen der Phantasie in Gegensatz zur klassischen Dichtung. Denn in der Tageshelle und Klarheit der Antike und der ihr nachstrebenden deutsch-klassischen Dichtung ist nicht die Phantasie das Wesentliche. Sie ergreift den Menschen des Nachts, im Traume; im Dämmern beherrscht sie ihn, in der Sehnsucht kennt sie keine Grenzen, selbst der Wahnsinn ist nur verzerrte Phantasie. Nicht Klarheit will die romantische Poesie, sondern Dunkelheit, nicht Tag, sondern Nacht, nicht Erfüllung, sondern Sehnsucht, nicht Wahrheit, sondern Traum. Im schimmernden Märchen, in geistlichen Gesängen, Wander- und Liebesliedern, aus denen die Sehnsucht spricht, findet die romantische Poesie ihren schönsten Ausdruck.

> Mondbeglänzte Zaubernacht,
> die den Sinn gefangen hält,
> wundervolle Märchenwelt,
> steig auf in der alten Pracht!

so beschwört sie der Romantiker Ludwig Tieck als die Königin aller Dichtkunst.

Aber da der romantische Dichter Individualist ist, so dichtet er in erster Linie für sich, nicht für andere. Darum setzt er sich über Formen und Gattungen der Poesie hinweg, die Form ist ihm keine notwendige Folge seines Erlebnisses seine Romane sind lyrisch, seine Dramen episch. Die äußere Form ist ihm Nebensache und Spielerei; in seinen Dramen finden Dialoge in Sonettform statt, oder irgend jemand singt ein Lied als Monolog. Der Romantiker, der das große Publikum, den Philister, verachtet, fühlt auch nicht den Zwang, seine Werke zu beenden; eine Unzahl romantischer Dichtungen sind unvollendet. Der Romantiker verspottet sein Publikum, er fängt einen Roman mit dem zehnten Kapitel an oder schreibt zwei ganz verschiedene Geschichten kapitelweise durcheinander und erklärt das für Versehen des Buchbinders oder des Druckers. Er tritt plötzlich persönlich in einer Dichtung auf und bittet den Helden seiner Erzählung um weiteres Material, der dann schon den ersten Teil des Buches gelesen hat und ihm zeigt: „Dies ist der Teich, in den ich Seite 266 im ersten Bande falle." Er erregt auf kunstvollste Weise eine grauenvolle Stimmung, um sie durch irgendeine platte Bemerkung plötzlich zu zerreißen. Man nennt das „romantische Ironie".

So ist die Art der romantischen Poesie, und da unter den Romantikern nicht nur Dichter, sondern auch Gelehrte sich befinden, so suchen diese in

der Weltliteratur nach Dichtern gleicher Art. Und indem sie selbst so äußerst individuell veranlagt sind, vermögen sie es — wie es bisher nur Herder gekonnt hatte — sich in die feinsten Stimmungen und Absichten jedes individuellen Dichters hineinzuleben. Erst die Romantik macht Shakespeare zu dem deutschen Klassiker, der er uns heute ist. In seinen Komödien liebt sie den großen Phantasten, in seinen Tragödien den großen Denker, in der Gesamtheit seiner Werke den charakteristischen Künstler. August Wilhelm Schlegel, der ältere Bruder Friedrichs, schenkt Deutschland seine wundervolle, unübertroffene und nur in kleinsten Kleinigkeiten der Verbesserung bedürftige Übersetzung von siebzehn Shakespeareschen Dramen, deren Höhe die unter dem Namen Ludwig Tiecks gehende, aber von seiner Tochter und Wolf Graf Baudissin hergestellte Übersetzung der übrigen Stücke nicht erreicht. Von Shakespeare wendet sich Schlegel dem großen spanischen Dramatiker jener selben Zeit zu, Calderon, und Tieck liefert die erste brauchbare Übersetzung von Cervantes' „Don Quixote". Andere romantische Übersetzer schenken uns die großen Italiener: Dante, Boccaccio, Ariosto, Tasso. Und derselbe Weg führt endlich zum deutschen Mittelalter. Das Nibelungenlied erlebt eine dauernde Auferstehung, ja man gibt den Kämpfern der Freiheitskriege eine „Feld- und Zeltausgabe" mit in die Schlacht. Karl Simrock übersetzt alle wichtigen mittelhochdeutschen Epen und die Gedichte Walthers, ja sogar den „Heliand", und schließt die kleineren Dietrichsepen zu einem großen „Amelungenlied" zusammen. Ludwig Uhland schreibt eine liebevolle Biographie Walthers von der Vogelweide und sammelt „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder", wie man denn überhaupt neben der Kunstdichtung — Tieck erneuert die Minnesänger — sich vor allem der deutschen Volksdichtung zuwendet. Clemens Brentano und sein Schwager Achim von Arnim, der Gatte Bettinas, geben ihre unerschöpflich reichhaltige Volksliedersammlung „Des Knaben Wunderhorn" heraus und wissen das alte Gut so köstlich zu erneuern und durch „betrügerische" Aufnahme eigener Lieder so genußreich zu machen, daß sie dadurch in den Jahren von Preußens größter Erniedrigung, 1806 1808, eine Blüte deutscher Lyrik veranlassen. Selbst die verachteten Volksbücher von der schönen Magelone, von Genoveva oder Fortunat erneuert Tieck und gibt Joseph Görres heraus. Und als köstlichste Frucht dieser „wissenschaftlichen Romantik" danken wir noch heute den beiden unzertrennlichen, charaktervollen und liebenswerten Brüdern Jakob und Wilhelm Grimm ihre „Deutschen Sagen" und ihre „Kinder- und Hausmärchen". Aus der Beschäftigung mit dieser Volksdichtung erwächst von neuem die Liebe zu deutschem Wesen, zur deutschen Natur und zum deutschen Vaterland. Wie viele Lieder erklingen nun dem deutschen Wald! Wie wird der Rhein nun ein Ziel deutscher Wanderer und ein Gegenstand deutscher Lieder in naturfroher wie politischer Stimmung! Und Heidelbergs prächtige Ruine wird von deutscher

Romantik umwoben. Nürnbergs mittelalterliche Schönheit wird entdeckt, Albrecht Dürers reine Kunst voll gewürdigt und Straßburgs Münster bewundert wie zu des jungen Goethe Zeiten.

Sicherlich ist die Romantik die reichhaltigste und am wenigsten einseitige Strömung gewesen, die das deutsche Geistesleben je beherrscht hat, wobei sie vor der ihr verwandten Bewegung des Sturms und Drangs die größere künstlerische Reife voraus hat. Jedes kleine Volkslied ist ihr so heilig wie Dantes „Göttliche Komödie", ein Holzschnitt Dürers so bewundernswert wie ein gotisches Münster, ein Kindermärchen so lieblich wie eine Shakespearesche Komödie. Nicht als ob jeder einzelne Romantiker alle diese mannigfachen Kunstideen in sich vereinigte, vielmehr wendet sich der eine mehr dem deutschen Mittelalter zu, der andere vertieft sich in romanische Kunst, ein dritter pflegt die liedhafte Lyrik, ein vierter schwelgt in romantischer Ironie. So sind die Romantiker im einzelnen recht verschieden, nur das gemeinsame Prinzip einer subjektiven Weltanschauung hält sie zusammen. Auch ist diese Geistesrichtung nicht ausschließliches Eigentum der Romantiker, sie ist nur bei ihnen am stärksten ausgeprägt; denn Ideen dieser Art finden sich auch gelegentlich bei ganz unromantischen Künstlern: Schiller schreibt eine „romantische Tragödie", „Wilhelm Meisters Lehrjahre" sind ebenso das Ideal eines Romans für die Romantiker, wie der mittelalterlich katholische Himmel, in den Faust aufgenommen wird, romantisch ist. Ebenso findet die Romantik auch Ausdruck in anderen Künsten; sie spricht aus Moritz von Schwinds Bildern so gut wie aus Webers „Freischütz". Und als die eigentliche Romantik ungefähr mit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts von anderen Strömungen verdrängt ist, entsteht doch bis in die unmittelbare Gegenwart hinein noch manch ein Werk, aus dem die mondbeglänzte Zaubernacht aufsteigt.

Die Glieder der eigentlichen Romantik spalten sich in die beiden Gruppen der älteren und der jüngeren Romantik, in der zwei im Durchschnitt um zehn Altersjahre verschiedene Generationen sich vereinen. Aber während die ältere Gruppe — um die Wende des Jahrhunderts — einen engen persönlichen Zusammenhang hat mit Jena als örtlichem Mittelpunkt und oft bewußt gemeinsam ihre Ideen ausbildet, gleicht die jüngere Generation mehr einem lockeren Sternhaufen ohne engeren Zusammenschluß ihrer Glieder. Indem diese aber an den verschiedensten Orten Deutschlands, in Heidelberg, Berlin, Dresden ihren Wohnsitz hatten, dienten sie vor allem der Ausbreitung romantischer Ideen, wie sie die ältere Generation aufgestellt und gegründet hatte. Zu keiner der beiden Gruppen sind jedoch zwei Männer zu rechnen, in denen ebenfalls romantische Art zutage tritt, der Lyriker Hölderlin und der Erzähler Jean Paul.

Friedrich Hölderlin ist eine scheinbar völlig unromantische Gestalt. Er ist weder formlos noch vielseitig noch witzig wie die Romantiker, sondern einer der formvollsten, der einseitigsten und der ernstesten Dichter Deutschlands. Aber er hat eine so maßlose Subjektivität, er hat ein so individuelles Innenleben, er kann seine Persönlichkeit so wenig mit den einfachsten Forderungen der Außenwelt in Einklang bringen, daß er zweiunddreißig Jahre alt — er war 1770 geboren — im Kampf seiner widerstandslosen Individualität mit der Welt erliegt und dem Wahnsinn verfällt, der ihn noch einundvierzig Jahre in seinen grauenvollen Banden hält.

In seinen Anfängen dichtet er in der Art Klopstocks oder Schillers, seines schwäbischen Landsmanns. Als dann aber durch eine tief unglückliche Liebe zu „Diotima", der Mutter seiner Zöglinge, ein gewaltiges Erlebnis in sein Leben eingreift, da erwächst ihm aus diesem Lebensleid eine ganz persönliche Lyrik. In „freien Rhythmen" strömen ihm seine Gefühle dahin, und da er Trost sucht in der reinen Kunst der Antike, so werden ihm auch deren Versmaße zu einem wundervollen Behältnis seiner tiefen Gedanken. Mehr und mehr schwindet nun der frühere Wortreichtum seiner Gedichte — „Menons Klage an Diotima", sein Abschiedslied an die Geliebte, zeigt noch Spuren davon — und seine Lieder werden immer kürzer und inhaltreicher. Denn kurz „wie mein Glück ist mein Lied" („Die Kürze"). Tiefes Leid spricht aus seinen ungemein musikalisch wohllautenden Rhythmen, die man hören, nicht lesen muß, und es klingt oft, als wäre er sich seines Geschickes ahnend bewußt. Flehend wendet er sich „An die Parzen" und bittet sie, ihm nur einen Sommer, nur einen Herbst „zu reifem Gesange" zu gönnen, bis ihm das „Heil'ge, das am Herzen mir liegt, das Gedicht, gelungen". „Sonnenuntergang", „Die Nacht", „Abendphantasie", so benennt er kennzeichnend genug seine Gedichte, und wenn es ihm auch wohl einmal scheinen mag, als sehe er „heilig und heiter" dem Ende des Tages entgegen („Ehmals und jetzt"), so kennt er doch auch zu gewiß das Schicksal der Menschen, denen es gegeben ist, „auf keiner Stätte zu ruhn", die „jahrelang ins Ungewisse hinab" fallen, „wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen" („Hyperions Schicksalslied"). — Verzweiflung, wie sie aus diesen Versen klingt, ist im Grunde auch der Sinn seines lyrischen Romans „Hyperion". Denn die Ideale, die sich dieser Jüngling von seinem Lehrer und seinem Freunde gemacht hat, sie zerschellen, die Ideale, mit denen er in den Freiheitskampf für sein griechisches Vaterland zieht, sie werden von unwürdigen Genossen in den Schmutz getreten, die Geliebte — sie heißt Diotima — stirbt; da wendet sich Hyperion von den Menschen ab und wird Eremit, „Priester der göttlichen Natur". Auch aus diesem Roman erklingt auf jeder Seite die Musik seines lyrischen Wohllauts. Aber darüber hinaus wird hier der Dichter zum Denker in dem eindrucksvoll schönen Wort: „O ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt, ein Bettler,

wenn er nachdenkt“, oder in der tiefsinnigen Weisheit: „Wer auf sein Elend tritt, steht höher.“ Aus jeder Zeile Hölderlins ertönt die reine Melodie seines Herzens bis zu dem Augenblick, wo ihn „Apollo geschlagen“

Die äußerlichen Kennzeichen der Romantik, Formlosigkeit und Ironie, die beide Hölderlin ganz fremd sind, besitzt der sieben Jahre ältere **Jean Paul** Friedrich Richter — wie er mit bürgerlichem Namen hieß — in so reichem Maße, daß uns der Genuß seiner Romane dadurch sehr erschwert, oft fast unmöglich gemacht wird. Bei Jean Paul ist alles verschwommen, alles schimmert und schillert, alles ist nur angedeutet, alles zerfließt. Die Handlung seiner Romane ist oft unklar, meist unwahrscheinlich, vielfach gar nicht zu Ende geführt. Fortwährend erscheint der Dichter persönlich mit Maske und ohne Maske unter den Personen seiner Romane. Es sind meist recht kuriose Gestalten; der eine glaubt eine wissenschaftliche Tat mit der Abfassung einer Fibel vollbracht zu haben, ein anderer verwendet seine ganze Kraft auf das Studium von Mißgeburten. Wahnsinnige treten nicht selten auf, Doppelgänger führen Mißverständnisse herbei. Fortwährend haben die Menschen die merkwürdigsten Träume. Überall bringt Jean Paul seine Späße an, vermeidet mit Vorliebe das Wort „Kapitel“ und teilt beispielsweise einen Roman in „Hundsposttage“, weil ihm angeblich der Stoff zu seiner Erzählung in regelmäßigen Abständen von einem Hunde zugebracht wird. Er wirft die einzelnen Abschnitte oft willkürlich durcheinander, läßt fortwährend auf die „Dampfbäder der Rührung“ „Kühlbäder der Satire“ folgen, er ist mit einem Wort, wie man ihn treffend genannt hat, „der Kunstform unbarmherziger Vernichter“. Ebenso ist seine Sprache immer überschwenglich, er häuft Vergleich auf Vergleich, setzt Adjektiv an Adjektiv; daher ist es ihm nie gelungen, einen Vers zu machen, denn er kann sich nie im Ausdruck beschränken. So erscheint uns sein Hauptwerk, der umfangreiche „Titan“, heute kaum noch lesbar, und wenn man Jean Pauls reiches Gemüt, seine anregende Phantasie, seine meist sehr interessanten Charaktere kennen lernen will, so wendet man sich besser seinen kürzeren Werken zu. Da kann man sich denn beispielsweise immer wieder über das Schulmeisterlein Wuz freuen, dieses große Kind, das immer fröhlich ist und jeden Tag heiter erwacht. Jede Seite aus „Robinson“, den er mehr liebt als Homer, jedes keimende Pflänzlein wird ihm zu einem tiefen Erlebnis. Völlig verklärt wird er in seiner Liebe, und ergreifend ist sein frohes Sterben. — Oder da ist der Armenadvokat Siebenkäs, der verarmt, aber gerade dadurch sich zu geistiger Höhe erhebt, während seine unbedeutende immer scheuernde Hausfrau durch den Mangel geeigneter Reinigungsobjekte förmlich herunterkommt. So erstirbt die Liebe in ihm, und um sich aus den alten Banden zu lösen, stellt er sich tot, entflieht und läßt einen leeren Sarg begraben. Seine Witwe findet Trost in einer neuen Philisterehe, er selbst volles Verständnis bei einer anderen Frau — das Individuum setzt

sich über die herkömmliche Gesellschaftsmoral hinweg. Am persönlichsten erscheint Jean Paul in den unvollendeten „Flegeljahren“. Ein Zwillingsbrüderpaar steht im Mittelpunkt: der ideale, träumerische, kindliche Walt und der reale, gewandte, kühne, lebenskluge Vult. Jenem soll eine Erbschaft zufallen, wenn er bestimmte Bedingungen erfüllt, und die Ausführung dieser Bedingungen gibt nun Gelegenheit, die beiden Brüder — denn Vult steht dem anderen schützend zur Seite — in alle möglichen Lebenslagen, mit den verschiedensten Gestalten in Verbindung zu bringen, bis endlich die von beiden Geliebte Walt vorzieht und Vult einsam in die Welt wandert. Damit bricht der Roman ab.

Gegen die beiden dichterisch außerordentlich begabten Vorläufer tritt die ältere Romantik in künstlerischer Beziehung entschieden zurück. Schon ihr Führer, **Friedrich Schlegel**, ist für poetisches Schaffen ganz unbegabt. Unter seinen Gedichten findet sich kaum eines von Wert, sein Roman „Lucinde“ ist nur interessant durch die in ihm ausgesprochene Gesellschaftsmoral, und seine Tragödie „Alarkos“ erregte bei ihrer Aufführung durch die Weimarer Schauspielertruppe eine so ungezähmte Heiterkeit, daß nur ein machtvolles „Man lache nicht!“ aus Goethes Munde einen Theaterskandal verhütete. Friedrichs große geistige Fähigkeiten sprechen vielmehr aus seinen kritischen Schriften und vor allem aus seinen Hunderten von „Fragmenten“, aphorismenartigen Aussprüchen über alle möglichen Fragen der Kunst, der Wissenschaft und des Lebens. Sie sind zu ihrem besten Teil erschienen in der von ihm und seinem Bruder herausgegebenen Zeitschrift „Athenäum“, dem literarischen Mittelpunkt der älteren Romantik.

Erinnert Friedrich Schlegel in der oft unklaren, aber immer persönlichen und anregenden Art seines kritischen Schaffens häufig an Herder, den Führer des Sturms und Drangs, so scheint sein älterer Bruder **August Wilhelm Schlegel** die wunderbare Einfühlungsgabe und Übersetzungskunst Herders geerbt zu haben, vermehrt durch ein vielleicht noch feineres Sprachempfinden. Auch verfügt August Wilhelm über eine größere literarische Selbstzucht als sein Bruder. Ihm gelingen vorzüglich kurze Aufsätze, beispielsweise über „Hermann und Dorothea“, wenn auch seine wahre Größe in der Erschließung ausländischen poetischen Gutes für Deutschlands geistige und künstlerische Entwicklung liegt. In seinem Alter wendet er sich orientalischen Forschungen zu und wird angesehener Universitätsprofessor, während sein lange vor ihm verstorbener Bruder zuletzt seine Feder in den Dienst der Metternichschen Reaktionspolitik gestellt hatte — wie denn überhaupt die Romantik gerade dadurch dem Sturm und Drang ähnelt, daß auch sie eine geistige Bewegung der Jugend ist. Nach den Stürmen der jugendlichen Entwicklung geraten auch die Romantiker meist in andere Bahnen, wenn sie nicht ganz verstummen. Und am romantischsten bleibt in unserem Gedächtnis das Bild der-

jenigen, die wenn auch nicht ein furchtbares Geschick wie Hölderlin so doch der Tod in der Blüte des Lebens hinweggerafft hat.

Friedrich von Hardenberg, der unter dem Namen **Novalis** schrieb und schon 1801 im Alter von neunundzwanzig Jahren an der Schwindsucht starb, erscheint recht als die Verkörperung des echten Romantikers. Wie Hölderlin schöpft auch er den ganzen Inhalt seines Lebens aus einem tiefen Liebesleid. Der Tod nimmt ihm seine fünfzehnjährige Braut, und nun wird ihm das frühreife Kind zum Ideal alles Ewig-Weiblichen. Der Schmerz wirft ihn fast zu Boden: „Es ist Abend um mich geworden, während ich noch in die Morgenröte hineinsah." Er faßt den ernsthaften Entschluß, aus Sehnsucht — ohne äußerliche Mittel ihr in den Tod zu folgen; seine Phantasie wendet sich mehr und mehr dem Jenseits zu, er singt aus dieser Todessehnsucht heraus in frei dahinströmenden Rhythmen seine „Hymnen an die Nacht". Mit der Geliebten vereint, erlöst von seiner Sehnsucht, scheint ihm der Tod nur die Auferstehung zu einem höheren Leben. Aber da der Tod ihn noch zurückweist, so verklärt sich seine Sehnsucht zu religiösem Empfinden. Er singt dem Heiland gläubige Lieder und, trotzdem er Protestant ist, auch der Jungfrau Maria. „Wenn ich ihn nur habe, wenn er mein nur ist", weiß er nichts von Leid und fühlt nichts „als Andacht, Lieb' und Freude". Selbst in der Blütezeit der geistlichen Liederdichtung wird man kaum ein tiefer empfundenes Zeugnis menschlichen Glaubens finden, als die wundervolle Strophe:

Wenn alle untreu werden,
so bleib' ich dir doch treu,
daß Dankbarkeit auf Erden
nicht ausgestorben sei.

Für mich umfing dich Leiden,
vergingst für mich in Schmerz;
drum geb' ich dir mit Freuden
auf ewig dieses Herz.

Novalis' umfangreichere Dichtungen konnten in der Kürze seines Lebens nicht ausreifen, und so ist denn auch sein groß angelegter Roman „Heinrich von Ofterdingen" Fragment geblieben. Er sollte ein Gegenstück zum „Wilhelm Meister" werden, auch ein Entwicklungsroman, aber nicht mit dem Preise des tätigen Lebens endend, sondern mit einer Verklärung von Phantasie und Poesie. Es ist die Geschichte eines Dichters, die uns erzählt wird: In der engbürgerlichen Häuslichkeit zu Eisenach wird sein dichterisches Genie durch wunderbare Träume von der blauen Blume erweckt, auf einer Reise zum Großvater nach Augsburg der Kreis seiner Erlebnisse durch die Berührung mit der Außenwelt erweitert, durch den Meister Klingsohr ihn künstlerisches Gestalten gelehrt, durch die Liebe zu Mathilde seine Kunst geweiht, denn die Geliebte, deren Antlitz ihm im Kelche der blauen Blume erschienen war, stirbt und läßt ihn in der Einsamkeit unendlichen Schmerzes zurück. Der romantische Dichter, wie er in Ofterdingen idealisiert ist, der nur ganz innerlich aus Gemüt und Phantasie heraus schafft, strebt als zum höchsten Kunstziel zur phantastischsten aller Dicht-

gattungen, vom stofflichen Erleben soweit entfernt wie von klarer Form: zum Märchen. In einem Märchen gipfelt denn auch der erste Teil der unvollendeten Dichtung.

Die Verträumtheit und eigenartige Zartheit der Novalisschen Poesie, zu deren Sinnbild jene blaue Blume Ofterdingens geworden ist, hat die Romantik kaum wieder erreicht, höchstens der diesem Dichter an Lebensschicksalen und Feinheit des Empfindens nahe verwandte Wilhelm Heinrich **Wackenroder** vermag ähnliche zarte Stimmungen in den kurzen Stücken seiner „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" hervorzuzaubern. Wie hier in kleinen Skizzen aus dem Gebiete der Geschichte der Malerei und in einem autobiographischen Klageruf — der Vater des Dichters sah mit Bedenken des Sohnes künstlerische Neigungen — das innerste Wesen der bildenden Kunst und der Musik zum Ausdruck gebracht wird, das läßt den Tod des fünfundzwanzigjährigen Jünglings als einen großen Verlust empfinden. Diese „Herzensergießungen" haben darüber hinaus einer umfangreichen malerischen Richtung in Deutschland die Wege gewiesen, sie haben das Verständnis für altdeutsche Kunst angebahnt und die Schönheit der altdeutschen Stadt, besonders Nürnbergs, entdecken lassen. Und nicht unwichtig ist auch, daß Wackenroder durch seinen Einfluß seinen gleichaltrigen Freund und Berliner Landsmann Ludwig Tieck aus einem geistlosen Vielschreiber zu einem wirklichen Dichter der Romantik umgestaltet hat.

Ludwig Tieck, der 1773 geboren wurde und achtzigjährig starb, ist in der Tat im Grunde erst durch seine Beteiligung an den „Herzensergießungen" zum wahren Dichter geworden; und zwar in der ersten Hälfte seines Lebens zum echt romantischen Dichter: „Volksmärchen", „Romantische Dichtungen", „Phantasus", unter diesen Titeln faßte er seine Dichtungen in Sammelwerken zusammen. In den „Volksmärchen" freilich findet und sucht er nicht etwa den echten Märchenton der Brüder Grimm. Zwar erzählt er noch die „Haimonskinder" leidlich treuherzig in „altfränkischen Bildern", aber in der „Schönen Magelone" läßt er sich ganz von der romantisch-modernen Phantasie hinreißen. Da häuft sich das Wunderwerk der Erscheinungen, auf die es im Grunde noch weniger ankommt als auf die Hervorbringung einer zauberischen Stimmung, zu welchem Zweck denn die Erzählung fortwährend in Versen ausläuft. Diese Verse aber sind nun eigenartig genug dadurch, daß in ihnen nach Tiecks Ansicht der Sinn die Nebensache ist; nur auf den musikalischen Klang kommt es an:

Liebe denkt in süßen Tönen,
denn Gedanken stehn zu fern.

Und das gilt auch von Tiecks ganzer Lyrik, die teilweise wirklich „gedankenlos" ist oder durch allerhand musikalische Spielereien Stimmung erwecken will. So bekommt er es fertig, die Verse einer Romanze „Die Zeichen im Walde" auf mehr als zweihundert Wörter mit dem Vokal u enden zu

lassen — wobei es ihm auch nicht auf ein „begunnte“ und „zurucke“ ankommt , indem er sich tatsächlich einbildet, durch diese komische Häufung den Eindruck des Schaurigen hervorzurufen. Weit besser als in seinen Versen trifft Tieck einen wahrhaft poetischen Ton in seinen selbstgedichteten Märchen. Wie im „Blonden Eckbert“ Natur und Mensch märchenhaft miteinander verschmelzen oder die grausige Stimmung der Waldeinsamkeit — dieses Wort hat Tieck geprägt — hervorgezaubert wird, das ist von unwiderstehlicher Wirkung.

Ist die lyrisch-musikalische Stimmungsmalerei ein Kennzeichen Tieckscher Dichtkunst, so sind es Satire und Ironie nicht minder. Schon von den „Schildbürgern“ erzählt er in den „Volksmärchen“ mit mancherlei modernen Anspielungen etwa in der Art von Wielands „Abderiten“, und in dem alten französischen Kunstmärchen vom „Gestiefelten Kater“, das er zum Drama macht, treibt er die romantische Ironie auf die Spitze. Denn der Zuschauer des Tieckschen Stückes sieht auf der Bühne nicht nur das dargestellte Märchen, sondern auch das dieser Aufführung beiwohnende Publikum, er hört dessen lobende und tadelnde Ansichten, ist Zeuge, wie die Vorstellung der Bühne auf der Bühne mancherlei Hindernisse erlebt, und wenn endlich in dem Märchenstücke selbst die Frage aufgeworfen wird, ob denn das Tiecksche Drama vom „Gestiefelten Kater“ ein gutes sei, so hat die allgemeine Verwirrung den Höhepunkt erreicht.

Beide Richtungen der Tieckschen Kunst finden sich vereinigt in seinen großen Dramen „Genoveva“ und „Kaiser Oktavianus“. Dieser ist freilich durch seine unendliche Länge und Breite heute ziemlich unerträglich; nur der Prolog, „Der Aufzug der Romanze“ betitelt, ist interessant, da er eine Art Programmschrift der romantischen Poesie ist; denn diese selbst erscheint auf weißem Rosse, begleitet von ihren Eltern, Glaube und Liebe, und deren Dienern, Tapferkeit und Scherz, und die ganze Allegorie läuft dann in die gelungensten schon erwähnten Verse von der „mondbeglänzten Zaubernacht“ aus. Schon wegen seiner größeren Gedrängtheit ist das Drama vom „Leben und Tod der heiligen Genoveva“ lesbarer als der „Oktavian“. Ein Drama freilich ist es auch nicht; denn oft genug werden die einzelnen Teile der Handlung durch einfache Erzählung verknüpft, und die Personen reden in allen Formen lyrischer Kunst, unterhalten sich beispielsweise paarweise in einem Sonett. Die Charaktere sind verschwommen, Leidenschaft ist ihnen fremd, selbst dem Schufte Golo. Im ganzen kommt es auch nur auf musikalische Stimmung an, die stellenweise auch wohlgelungen ist. Indem aber aus dieser Dichtung die Poesie der Volksbücher sowie Shakespeares Wesen spricht, katholische Frömmigkeit wie italienische Formen, mittelalterlicher Geist wie altdeutsche Kunst, ist gerade die „Genoveva“ besonders kennzeichnend für die romantische Dichtungsart, in ihrer feinen Einfühlung sowohl wie in der Aneignung des Besten aller Völker und Zeiten.

Außer den geistlichen Liedern und Hymnen des Novalis und einigen Märchen Tiecks hat die ältere Romantik auf dichterischem Gebiet im Grunde nichts Bleibendes geschaffen. Vor allem wohl deswegen, weil sie noch zu stark mit der Ausbildung einer Weltanschauung beschäftigt gewesen ist und ihre ganze Kraft dabei erschöpft hat, weil ihr Geist ferner doch allzu vielseitig zu sein sich bestrebte und weil es endlich ja überhaupt die Art der Romantik war, anzuregen, nicht zu vollenden. Indem nun die jüngere Romantik alle Philosophie beiseite läßt und ihre Kraft allein aus dem deutschen Altertum und deutschen Geiste zieht, wird sie durch diese Beschränkung auf poetischem Gebiete die größere Meisterin und schafft eine bedeutendere Zahl Werke von bleibendem Werte, soweit dies überhaupt der Romantik möglich war. Denn Romantiker sind diese Nachfolger auch durchaus. Auch sie können ihre Phantasie meist nicht zügeln, und die Gesetze klassischer Formenstrenge sind ihnen nebensächlich.

Das gilt schon von einem so reichen Talent wie **Clemens Brentano**, dem Sohn einer Goetheschen Jugendliebe, die Züge zu Werthers Lotte geliehen hatte. Brentano plant wie alle Romantiker große und umfangreiche Werke, aber während des Schaffens geht seine Phantasie mit ihm durch, wie denn schon Marianne von Willemer, Goethes Suleika, von ihm richtig bemerkt hat, daß nicht er die Phantasie, sondern die Phantasie ihn besessen habe. So häuft er in seinem im übrigen besten Drama von der „Gründung Prags“ eine Reihe von Motiven, von denen jedes einzelne schon zu einem Drama gereicht hätte, und schwellt durch diesen Überreichtum sein Werk zu ermüdender Länge an. Deshalb bleibt auch eine ganze Reihe seiner Werke unvollendet, so die schon etwas abgeklärteren „Romanzen vom Rosenkranz“, ein „apokryphisch-religiöses Gedicht, in welchem sich eine unendliche Erbschuld, die durch mehrere Geschlechter geht und noch bei Jesu Lebzeiten entspringt, durch die Erfindung des katholischen Rosenkranzes löst.“ Wie das freilich nach dieser Brentanoschen Inhaltsangabe erfolgen sollte, können wir aus dem schon sehr umfangreichen Fragment, das allerdings noch lange kein Ende absehen läßt, nicht erkennen. Nur von der Erbschuld erfahren wir, die darin beruht, daß der Maler Kosme die Mutter seiner drei Söhne verlassen und sich mit einer Nonne vermählt hat, die ihm drei Töchter geschenkt hat. Und nun entbrennen diese drei sich ihrer Verwandtschaft nicht bewußten Kinderpaare in Liebe zueinander und geraten dadurch in Gefahren, aus denen sie nur die Gnade der Jungfrau Maria erlösen kann. Trotz seiner Breite ist das Werk, wie alle Dichtungen Brentanos, reich an schönen Einzelheiten. Strophen wie der Anfang der fünfzehnten Romanze helfen über manche Öde hinweg.

So wirkt denn auch Brentano wie alle Romantiker am erfreulichsten in seinen kürzeren Dichtungen, wo man an dem „blütenbeladenen Zweig ohne Stütze“, mit dem man seine Poesie treffend verglichen hat, die Stütze am

wenigsten vermißt. Das niedliche „Märchen von Gockel und Hinkel" kann uns noch heute entzücken, und wahrhaft ergreifend ist „Die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl", dem ehrenhaften Soldaten, der sich am Grabe seiner Mutter erschießt, als er erfährt, daß sein Vater ein Dieb ist, und der armen Dirne, die schon als dreijähriges Kind dem Richtschwert verfallen ist und später wirklich von einem vornehmen Schufte verführt zur Kindesmörderin wird. Die volle Kraft Brentanos liegt aber in seiner Lyrik. Da hat er vom deutschen Volkslied gelernt, dem er mit seinem Freunde Arnim in „Des Knaben Wunderhorn" ein köstliches Denkmal gesetzt hat. Oft lehnt er sich an die alte Dichtung bis zur Übersetzung getreu an, so in dem Liede „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod". In seinen Balladen aber ist er auch reich an Erfindungskraft. Wenn er freilich klagt: „Treulieb, Treulieb ist verloren" und das Liebchen beim Hirten, Jäger, Mühlburschen, Reiter, Studenten, Schmied, Totengräber, am Galgen sucht und endlich beim Teufel findet, so spinnt er doch seine Fabel nach Bürgerscher Art allzu lang aus. Aber trefflich in jeder Weise ist die Ballade „Ein Fischer saß im Kahne", in der die tote Geliebte den Fischer abholt und mit ihm aufs Meer hinausfährt, und köstlich ist die von Brentano erfundene, so altertümlich anmutende Sage von der Zauberin „Lore Lay". Dabei ist der Dichter in seiner Lyrik ein Meister der Klangmalerei; er weiß in den „Lustigen Musikanten" den Klang aller Instrumente durch Worte wiederzugeben oder kann sogar im „Märchen von Gockel" das Zwitschern der Schwalbe klangmalend nachahmen.

Die eigentümlich rheinländisch-italienische Blutmischung, die in Clemens' Adern pulst, erklärt wohl auch die unbeschreibliche geistige und körperliche Lebhaftigkeit seiner Schwester **Bettina**, die sich selbst einem elektrischen Funken vergleicht oder ihre Seele „eine leidenschaftliche Tänzerin" nennt. Eigentliche Dichtungen sind ihr nicht gelungen, dagegen hat sie ihre Briefwechsel mit Goethe („Goethes Briefwechsel mit einem Kinde"), ihrem Bruder („Clemens Brentanos Frühlingskranz") und einer wegen unglücklicher Liebe in Selbstmord endenden Freundin („Die Günderode") herausgegeben, freilich nicht als aktenmäßige Dokumente. Denn sie hat diese Briefe so stark verändert durch Einschiebungen und Auslassungen, wie es ihr der Stimmung dienlich schien, daß förmliche „Briefdichtungen" daraus entstanden sind. Und die schwärmerische Verträumtheit im Verein mit knabenhafter Ungebundenheit, die aus diesen Lebensäußerungen spricht, hat sie sich denn noch als Witwe Arnims bis ins Greisenalter bewahrt.

Von dem Freundespaare Brentano und **Achim von Arnim**, zwischen denen sie als Schwester und Gattin stand, ist der märkische Edelmann wohl doch das noch reichere Talent gewesen, freilich von einer fast unglaublichen, alle Wirkungen zerstörenden Formlosigkeit. Seine Phantasie ist völlig haltlos. Fortwährend führt er neue Motive oder Charaktere in seine Dichtungen

ein, ohne die alten auszugestalten, im Drama kennt er keine Technik, keinen Aufbau, keine Exposition, keine Entwicklung der Charaktere. Es war ihm unbegreiflich, wie man ein Werk umarbeiten, daran feilen könne; daher haben seine Dichtungen meist einen vorzüglichen Anfang, dann verlaufen sie sich allmählich, und der Schluß wird an den Haaren herbeigezogen. Dabei kommt es Arnim gar nicht darauf an, in einem historischen Drama, wenn er sie am Schluß braucht, die Toten wieder aufleben zu lassen; einem Hingerichteten wird der Kopf angeleimt, und er lebt („Die Appelmänner"). Originell ist Arnim überhaupt wie keiner: sein Drama vom „Grafen von Gleichen" läßt er in der Weise enden, daß der Graf in ein Kloster geht, seine deutsche und seine türkische Gattin aber jede einen anderen Mann nehmen. Und wenn er des Andreas Gryphius „Cardenio und Celinde" bearbeitet unter dem merkwürdigen Titel „Halle und Jerusalem", so läßt er darin den ewigen Juden Ahasver mitten unter den lebenswahrsten Hökerweibern erscheinen.

Es ist schwer, unter diesen manchmal unerträglichen Verschrobenheiten die eigenartige Schönheit der Arnimschen Poesie zu erkennen, seine oft äußerst anschauliche Darstellung, die Fülle seiner Charaktere, die vornehme, wahrhaft „adlige" Gesinnung des Dichters, überhaupt die Spuren seiner zweifellos außerordentlich liebenswerten Persönlichkeit. Nicht mit Unrecht hat Wilhelm Grimm das schöne Wort über seine Dichtung gesagt: „Es ist wahr, manchmal war der Becher zu klein, und der Wein strömte über, oder er war zu groß und wurde nicht bis zum Rande gefüllt, immer aber war der Duft, der davon aufstieg, rein und erfrischend." Das spürt man schon in dem unvollendeten Roman „Die Kronenwächter", in dem Arnim von der Wiederkehr der staufischen Kaiserherrlichkeit träumt, aber schließlich zu der Auffassung gelangt, daß die Krone Deutschlands nur durch geistige Bildung wiedererworben werden könne. Besser freilich als die Kaiserideen sind in dem Roman die kleinbürgerlichen Szenen gelungen oder die köstliche Figur des Doktor Faust. Und noch besser reicht Arnims Kraft in seinen Novellen aus, während seine Lyrik auffallenderweise nicht bedeutend ist. Die Geschichte von dem „Tollen Invaliden", der im Wahnsinn ganz allein von seinem Fort aus der Stadt Marseille drei Tage die Lebensmittel absperrt, bis seine tapfere Frau ihn wieder zur Vernunft bringt, könnte nicht knapper erzählt werden, und vortrefflich ist die Perle unter Arnims Erzählungen, „Isabella von Ägypten". Der Dichter macht die Tochter des Zigeunerkönigs zu einer Jugendliebe Karls V. Aber als nächtlicherweile die Leiche ihres Vaters, die die Zigeuner vom Galgen genommen und mit Königsmantel und silberner Krone geschmückt haben, im Flusse an ihr vorbeischwimmt, da opfert sie ihre Liebe und übernimmt die große Aufgabe, ihr Volk nach Ägypten zu führen. Von der wilden Phantasie dieser Novelle kann sich nur der einen Begriff machen, der die Kutsche beobachtet, die in dieser Geschichte von Brake

nach Brüssel fährt; denn in ihr sitzen: eine wirkliche Hexe, ein toter Bärenhäuter, ein Wurzelmännchen in Feldmarschallsuniform und ein Golem, das ist eine aus Lehm gebildete, zauberhaft belebte weibliche Figur. Und das alles ist kein Spuk der „mondbeglänzten Zaubernacht“, sondern am hellichten Tage rollt diese Kutsche ihres Weges.

Der eigentliche Meister solches Tagesspuks ist nun aber der Königsberger **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann**, von dem seine Grabschrift — er starb nach bewegtem Leben als hoherer Justizbeamter in Berlin meldet, daß er gleich ausgezeichnet gewesen sei „im Amte, als Dichter, als Tonkünstler, als Maler“. In der Tat, in diesem Manne lebten zwei Seelen am Tage die des fleißigen und vornehm unbestechlichen Kammergerichtsrats, wie er es in den Zeiten der Demagogenriecherei dem Turnvater Jahn gegenüber aufs erfreulichste bewährt hat; am Abend aber, der oft bei ihm tief in die Nacht dauert, bricht die Seele des Künstlers in ihm durch. Wenn er dann mit seinem genialen Schauspielerfreunde Ludwig Devrient in der Weinstube von Lutter & Wagner sich über die Philister lustig macht, den Ekel an seinem Amte in trüber Zeit verwinden oder eine unheilbare Krankheit vergessen will, dann läßt er seiner Phantasie freien Lauf. Dann kommen ihm die Töne seiner heute vergessenen Opern — eine „Undine“ war darunter — dann zeichnet er groteske *Karikaturen*, und aus dem Kelche seines Glases steigen ihm die merkwürdigen Gestalten seiner Erzahlungen auf. Wie oft leben auch in ihnen die beiden Seelen! Ist nicht der hagere Archivarius Lindhorst im „*Goldnen Topf*“ gleichzeitig ein mächtiger Salamanderfürst? Und das Fräulein von Rosenschön in „*Klein Zaches*“ eigentlich die Fee Rosabelverde? Und wenn auch der Student Anselmus der geborene Pechvogel ist und unfehlbar in die einzige kleine Pfütze tritt, die auf dem großen Marktplatz steht, so hat er doch auch dafür in heimlicher Stunde wunderbar schöne Erscheinungen. Diese Menschen und ihre Umgebung sieht Hoffmann mit solcher Deutlichkeit — das kleine Meisterwerk „*Des Vetters Eckfenster*“ zeigt, wie scharf er zu sehen vermag und schildert sie mit einer so selbstverständlichen Sicherheit, daß wir ihm unbedingt alles glauben müssen. Sein künstlerisches Ziel ist es, „das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben zu tragen.“ Überall erblickt aber auch Hoffmanns lebhafte Phantasie alle jene merkwürdigen Erscheinungen, die man als die Nachtseiten im menschlichen Leben bezeichnen kann. In seinen Novellensammlungen der „*Fantasiestücke*“ oder der „*Nachtstücke*“ — schon die Titel sind bezeichnend — treten Doppelgänger auf, automatische Figuren können wahrsagen, ja ein Student verliebt sich allen Ernstes in eine solche Drahtpuppe. Da wandeln Menschen im Schlafe und andere folgen willenlos den Befehlen eines Hypnotiseurs. Ein Unglücklicher hat sein Spiegelbild verloren, ein Wahnsinniger hält sich für den Komponisten Gluck und spielt alle seine Werke von Notenblättern, die — leer sind. Wahrheit und Spuk sind untrennbar: in der bekanntesten Straße Berlins, Unter den Linden, steht ein Gespensterhaus unmittelbar neben der besuchtesten Konditorei.

Hoffmann steht von allen romantischen Erzählern unserer Zeit am nächsten. Die kleinen Skizzen „*Ritter Gluck*“ oder „*Don Juan*“ mit ihren feinen musikalischen Bemerkungen sind von bezwingender Stimmung. Im „*Sandmann*“ oder im „*Majorat*“ ist das Grauenhafteste durch die Kunst der Darstellung geadelt. Seine Märchenphantasie zeigt der Dichter im „*Goldnen Topf*“ oder in „*Nußknacker und Mausekönig*“, die man freilich nicht als Kindermärchen auffassen muß. Und eine nach ihm oft beschrittene Bahn hat Hoffmann in seinen historischen Erzählungen betreten. Freilich das Spukhafte fehlt auch im „*Kampf der Sänger*“ nicht, der den sagenhaften Sängerkrieg auf der Wartburg behandelt, und grauenhaft ist der Goldschmied Cardillac im „*Fräulein von Scudery*“, der alle Käufer seiner meisterhaften Kunstwerke heimlich ermordet und ihnen diese wieder abnimmt, weil er sich nicht von ihnen trennen kann. Und wie geschichtlich zutreffend ist in dieser Novelle das Paris Ludwigs XIV. gezeichnet, oder Venedig in „*Doge und Dogaresse*“! Fast will uns eine Hoffmannsche Eigentümlichkeiten vermeidende Novelle wie „*Meister Martin der Küfner und seine Gesellen*“ da zu harmlos erscheinen.

Phantasie und Ironie sind die Kennzeichen auch Hoffmannscher Romantik. Denn auch an Ironie fehlt es ihm nicht. Im „*Kater Murr*“ werden die Lebensansichten dieses merkwürdigen Tieres in wohlabgewogenen Abständen von Stücken aus der Biographie des im Wahnsinn endenden Kapellmeisters *Kreisler*, der viele Züge von Hoffmann trägt, unterbrochen, angeblich weil der Setzer die vom Verfasser als Unterlage oder zum Löschen benutzten, versehentlich im Manuskript liegengebliebenen Blätter eines anderen Buches irrtümlich mitgesetzt hat. Auch in der Schilderung des romantischen Webens in der Natur ist Hoffmann Meister. In den „*Bergwerken zu Falun*“ — die Novelle ist mit den historischen und manchen anderen unter dem Sammeltitel „*Die Serapionsbrüder*“ vereinigt — erliegt der Bergmann den elementaren Geistern, denen er ihre Schätze raubt, und die das geheimnisvolle Walten der Natur versinnlichen.

Der unheimliche Einfluß elementarer Gewalten auf das Geschick der Menschen findet auch eine äußerst liebliche Darstellung in des Barons **Friedrich de la Motte-Fouqué** Märchen „*Undine*“, dem einzigen Werkchen aus dem bändereichen Schaffen des Dichters, das lebendig geblieben ist. Sind es in Hoffmanns „Bergwerken“ die Berggeister, in Tiecks „Blondem Eckbert“ die Waldgeister, so erwachen in der „Undine“ die Wassergeister zum Leben; Undine erhält eine Seele, als sie von einem Sterblichen geliebt wird und dadurch nun die Untreue der Menschen kennenlernt. In solchen Naturmärchen

mit ihrem oft grauenhaften, oft humorvollen Tiefsinn hat die Romantik auf erzählendem Gebiete doch wohl ihre besten, jedenfalls ihre am meisten abgerundeten Werke geschaffen. Ihr Hauptverdienst allerdings liegt auf lyrischem Gebiete.

Diese zweite Richtung der Romantik, die an die Volksdichtung sich anlehnende sangbare Lyrik, hat einen hohen Grad von Vollendung gefunden in den Gedichten des schlesischen Freiherrn **Joseph von Eichendorff**, wieder eines Adligen, wie deren Beteiligung an der Romantik überhaupt auffallend stark ist. Das Hauptkennzeichen seiner nicht vielseitigen Lyrik ist die Sehnsucht, vor allem nach der freien Natur. „Ach wer da mitreisen könnte — In der prächtigen Sommernacht!" so heißt es in dem charakteristisch „*Sehnsucht*" betitelten Gedichte, und so könnte es als Motto vor seinen Wanderliedern stehen. „Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt", das sind die Gedanken des „*Frohen Wandersmannes*", der freilich auch oft die Schmerzen des *Abschieds* kennenlernt. In der freien Natur überkommt den Wanderer meist eine weihevolle Stimmung, besonders wenn er durch den deutschen Wald zieht („*O Täler weit*") oder wenn das „wunderbare, tiefe Schweigen" ringsumher in ein *Morgengebet* ausklingt. Überhaupt ist Eichendorff eine gewisse Schwermut eigen, besonders in seinen Liebesliedern. Das *zerbrochene Ringlein*, das entzweisprang, als die Liebste, die einst „in einem kühlen Grunde" gewohnt hat, ihm die Treue brach, klagt ebenso traurig über ein unglückliches Schicksal, wie das Glöcklein des Einsiedels, das die Liebste nicht mehr hört, die jetzt im „Grunde hinter den Höhen" ruht, wo sie der liebe Gott „ganz mit Mondschein bedecket" hat („*Die Nachtigallen*"). Eichendorff ist mit wunderbar feinen Sinnen für die Natur begabt. So wie er, der die Nacht besonders liebt, mit seinen scharfen Augen jede Erscheinung des Dunkels erfaßt, so entgeht ihm auch nicht das leiseste Geräusch: „Stimmen gehen durch die Nacht", „Es rauschten leis die Wälder", das hört er so vernehmlich, wie er das Reh im Waldesschatten leis den Kopf heben sieht („*Liebe in der Fremde 3*", „*Nachts*", „*Mondnacht*"). Immer ist es die deutsche Natur, in der er aufgeht. Dadurch ist er so ganz zum Dichter des deutschen Waldes geworden, daß uns sogar ein vaterländisches Lied wie das oft gesungene „*Wer hat dich, du schöner Wald*, aufgebaut so hoch da droben?" zum Wanderlied geworden ist. Daß auch in seinen Balladen diese Eigenart des Dichters zum Durchbruch kommt, das zeigt deutlich „*Kaiser Albrechts Tod*", wo er das Ereignis ganz unhistorisch darstellt, nur um Naturstimmung in uns zu erwecken. Und auch Eichendorffs Erzählungen sind ganz auf diesen Ton gestimmt. In seine Romane sind Dutzende von Liedern eingestreut, nicht zum Vorteil ihres epischen Werts. So hat sich denn auch von diesen Werken nur die reizende Novelle „*Aus dem Leben*

eines Taugenichts" erhalten, eines Glückskindes, das immer gleich seiner ersten Eingebung folgt, das Vaterhaus — natürlich eine Mühle, das Sinnbild des Wanderns — verläßt und nun sich durchs Leben tragen läßt, wobei er nur ängstlich alles Nützliche vermeidet und, wenn er einen Garten zu pflegen hat, schnell alle Kartoffeln und Gemüse ausreißt, um Blumen dafür zu pflanzen, denn „mir war es wie ein ewiger Sonntag im Gemüte".

Eine freudige Wanderstimmung, mehr die der erfüllten Sehnsucht als der träumenden wie bei Eichendorff, spricht aus den ebenfalls sangbaren und vielfach komponierten Liedern von **Wilhelm Müller**. „Die Fenster auf! Die Herzen auf! Geschwinde! Geschwinde!" so kündet sich bei ihm „*Frühlingseinzug*" an, und dann packt es den „*Prager Musikanten*" so gut, „mit der Fiedel auf dem Rücken" durchs Land zu ziehen, wie's den Müllerburschen zur *Wanderschaft* fortreißt, denn „das Wandern ist des Müllers Lust". Kehrt er dann „im Krug zum grünen Kranze" ein, dann schließt das offene Herz bald fröhliche *Brüderschaft*. Auch von der Liebe wissen die Wanderlieder zu erzählen, ob sie nun voll *Ungeduld* klagt: „Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein", oder ob sie tiefe Spuren hinterläßt, wie die lieben Worte, die wirklich in den *Lindenbaum* geschnitten sind, der „am Brunnen vor dem Tore" steht. Auch von Müllers Liedern kennen wir wie von denen Eichendorffs immer nur die Versanfänge, selten die eigentlich unwichtige Überschrift, ein Zeichen, wie tief sie ins Volk gedrungen sind, wie oft sie gesungen werden. Auch einige Balladen, die ihm besser gelungen sind als Eichendorff, haben große Volkstümlichkeit erlangt, so die Meeressage von der versunkenen Stadt „*Vineta*" oder der grausige „*Glockenguß zu Breslau*".

Diese gemütvolle Richtung der Romantik, die ihr größere Volkstümlichkeit schaffte, findet besondere Pflege in *Schwaben*. Gerade hier verweisen ja viele verfallene Burgen, eine Fülle malerischer Klöster und der liebliche Anblick alter deutscher Reichsstädte ganz besonders auf das romantische Mittelalter, und als hier in Württemberg der Umsturz des neuen Jahrhunderts mancherlei politische Wirren heraufbeschwört, da sehnt der biedere Schwabe, wohl nicht immer sehr weitsichtig, die „gute, alte Zeit" und das „gute, alte Recht" herbei. Diese romantische Sehnsucht kommt dem Schwaben immer aus dem Herzen, ist ihm eine Sache des Gemüts; von der romantischen Ironie und Satire, den Auswüchsen romantischen Verstandes, will man in diesem Weltwinkel nichts wissen. Dagegen fühlt man in Schwaben sehr historisch, und so entsteht hier eine reiche Balladendichtung; oft genug überreich, so daß die Fülle des Schaffens nicht immer im rechten Verhältnis zum Werte steht.

Dies gilt insbesondere von den unzähligen Gedichten **Justinus Kerners** und **Gustav Schwabs**. Von Kerner hat sich nur noch der naiv-gemütvolle

„Reichste Fürst“ erhalten („Preisend mit viel schönen Reden“) und das hübsche „Wanderlied“: „Wohlauf noch getrunken“. Von Schwab findet berechtigte Beachtung etwa noch „Der Reiter und der Bodensee“; viel wertvoller sind uns seine „Sagen des klassischen Altertums“. Auch von den Gedichten des sehr jung verstorbenen **Wilhelm Hauff** leben nur noch die beiden echt volkstümlich-sentimentalen „Reiters Morgengesang“ („Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod“) und „Soldatenliebe“ („Steh' ich in finstrer Mitternacht“). Aber Hauff hat als einziger unter den Schwaben besonders als Erzähler eine noch heute wenig getrübte Beliebtheit erlangt. Sie ist nicht immer künstlerisch berechtigt, am wenigsten bei seinen Novellen, beispielsweise der „Bettlerin vom Pont des Arts“. Seine Märchen, die er in Rahmenerzählungen zusammenfaßte, wie das „Wirtshaus im Spessart“, sind im wesentlichen Jugendlektüre geworden, während sein „Lichtenstein“ in der Art Walter Scottscher Geschichtsromane sich doch über einen gemütvollen Lokalpatriotismus zu einem höchst reizvollen, wenn auch nicht ganz echten Geschichtsbild erhebt.

Als Mensch wie als Dichter weitaus der bedeutendste dieser Schwaben ist **Ludwig Uhland**, der, 1787 geboren, erst 1861 starb, aber schon in jungen Jahren zu dichten aufhörte, weil die Wissenschaft oder, je nach dem Parteistandpunkt mehr oder weniger erfreulich, die Politik seine Kräfte in Anspruch nahm. Es ist merkwürdig, daß es ihn in späteren Jahren gar nicht zum Dichten zwingt, und so gibt es denn in der Tat wohl keinen Dichter von seiner Bedeutung, in dessen Lyrik sich so wenig persönliche Anklange finden. Aus dieser Objektivität jedoch, mit der er seinen Gedichten gegenübersteht, erwächst eine strenge Formvollendung. Das fortgesetzte Durchfeilen der Gedichte, das Streben nach Knappheit und ein der Stimmung fast immer sehr glücklich angepaßter Rhythmus zeigen aber auch schon eine gewisse Ablösung von der Romantik. Uhland hat sich von deren Formgesetzen oder Gesetzlosigkeiten ganz losgesagt, nur die Stoffe der Romantik sind noch die seinen.

Uhlands rein lyrische Stücke sind spärlich, aber kostbar. Welch liebliche Anmut spricht aus der „Einkehr“ beim „Wirte wundermild“, oder welche blütenhafte Zartheit aus dem „Frühlingsglauben“:

> Die linden Lüfte sind erwacht,
> sie säuseln und weben Tag und Nacht,
> sie schaffen an allen Enden.

In „Schäfers Sonntagslied“ herrscht eine einzige weihevolle Stimmung in derselben Gleichheit des Empfindens im Menschen und in der Natur wie in der „Kapelle“ mit ihrem echt volksliedartigen Anfang. Ganz in der Weise des Volksliedes ertönen dann die Gedichte, in denen die lyrische Stimmung aus einer kleinen Erzählung hervorwächst, die wie im echten Volkslied schwermütig und traurig ist. Durch reine Schlichtheit wirken der

„Gute Kamerad“ und „Der Wirtin Töchterlein“, die wohl nie abzusingen sind. Der epische Einschlag in diesen Liedern weist schon auf die große Meisterschaft Uhlands in der Ballade. Manche wollen uns allerdings noch zu phantastisch erscheinen. „Der blinde König“ oder „Das Schloß am Meer“ mit Räubern und Skalden, Hünenschwertern und goldenen Kronen sind der heute geschichtlich strenger empfindenden Zeit zu unwahr geworden. Bei „Des Sängers Fluch“ aber werden diese Bedenken schon durch die Meisterschaft der Sprache und den kunstvollen Aufbau der Handlung verweht. Gerade das sind die wesentlichen Eigenschaften der Uhlandschen Balladen, und dazu tritt eine höchst wirkungsvolle Knappheit, wie bei „Bertran de Born“, und endlich als köstlicher Bestandteil Uhlands behäbiger Schwabenhumor. Mit diesen Mitteln wendet er sich der poetischen Behandlung der Geschichte seiner engeren Heimat zu. Die Zeit des „Grafen Eberhard des Rauschebarts“ erscheint ihm nicht im historisch richtigen Lichte, sondern als die „gute, alte Zeit“, in der man mit Worten und Schwertern tapfer um sich schlug, und einem echten Schwabenstreich erliegt denn ebenso des „Schenken von Limburg“ geliebte Freiheit, wie einen gleichen die „Schwäbische Kunde“ von dem wackeren Kreuzfahrer zu berichten weiß. Das Meisterwerk unter diesen Gedichten Uhlands bleibt aber der „Taillefer“ mit seiner echt balladenhaften Art der Erzählung, die die Ereignisse knapp umrissen nebeneinander stellt, und dem die ganze kraftvolle Sonnigkeit der Stimmung vorzüglich treffenden Rhythmus. — Zum Drama hat Uhlands Kraft weder in „Herzog Ernst“ noch in „Ludwig dem Bayern“ ausgereicht.

In erster Linie Balladendichter, ebenfalls sehr unpersönlich in seinen Gedichten und oft von demselben behäbigen Humor ist auch **Adelbert von Chamisso**, den als Kind die Schrecken der Revolution aus seiner französischen Heimat getrieben hatten, der als Jüngling zwischen Frankreich und Deutschland umhergestoßen wird, bis er als Mann schließlich eine zweite Heimat in Preußen findet, freilich nie ganz den Schmerz des Vaterlandslosen überwindet. Das „Schloß Boncourt“ ist ein ergreifender Ausdruck dieser schmerzvollen Stimmung, zugleich eines der wenigen persönlichen Gedichte Chamissos. Auch bei ihm ist die eigentliche Lyrik nicht sehr reich, vor allem aber lange nicht so bedeutend wie die Uhlands. Die Zyklen der „Lebenslieder und -Bilder“ oder der „Frauenliebe und -Leben“, in denen nach Art von Schillers „Glocke“ das menschliche Leben uns dargestellt wird, sind uns doch heute vielfach zu sentimental, ebenso wie die berühmte alte Waschfrau uns nicht mehr so interessant erscheint wie dem Dichter. In seiner weit bedeutenderen Balladendichtung wird das Romantisch-Schauerliche zum eigentümlichen Kennzeichen, worin wir ein Erbe seines französischen Blutes erkennen mögen. Seine Stoffe schöpft er oft aus dem Verbrecherleben, wenn er Räuber, Mörder oder Giftmischer besingt, und mit

Vorliebe weilt er bei den Indianern oder den Korsen mit ihrer Blutrache. Allerdings spricht dabei auch seine große Neigung für Naturvölker mit, die er selbst auf einer Weltreise kennengelernt hatte, von der er als köstlichste Frucht die „Salas y Gomez"-Trilogie mitbrachte. Besondere Volkstümlichkeit hat Chamisso mit seinen humorvollen Balladen erlangt, den „Weibern von Winsperg", dem „Riesenspielzeug" oder dem köstlichen „Szekler Landtag", auf dem die zur Abstellung des unablässigen, alle Ernte vernichtenden Regens versammelten Abgeordneten den ungemein vernünftigen Entschluß fassen, erst noch vierzehn Tage abzuwarten, und wenn es dann noch nicht aufgehört hätte, es einfach weiter regnen zu lassen. Aus dieser bescheidenen Volkstümlichkeit ist aber Chamisso in die Weltliteratur eingezogen durch sein Märchen vom „Peter Schlemihl", dem Manne, der dem Satan seinen Schatten verkauft hat und nun wie ein Ehrloser überall, wo der Mangel bemerkt wird, Grauen und Abscheu erregt, bis er endlich in Siebenmeilenstiefeln den Menschen entflieht und Frieden in der Natur sucht – ein Abbild des vaterlandslosen, in seiner Seele zerrissenen und endlich Frieden in der Erforschung der Natur findenden Dichters selbst.

Ein innerlich Zerrissener ist auch **Heinrich Heine,** der 1797 in Düsseldorf geboren wurde und 1856 in Paris, seiner zweiten Heimat, starb, der nach Rasse und Kindheitsglauben Jude war und später zum Christentum übertrat. Aber Heine wird durch diesen Zwiespalt in Heimatsgefühl und Religion in seinem Wesen und Charakter nicht nur zerrissen, er will es vor allen Dingen sein, denn im Grunde ist ihm die eine Heimat, die eine Religion so gleichgültig wie die andere; dazu ist er nach seiner Auffassung vom Staat viel zu sehr Weltbürger, dünkt er sich in religiösen Dingen viel zu erhaben über Glaubensformeln. Heine will zerrissen sein, weil er immer interessant sein, sich immer interessant machen will: Er spricht von einer großen Liebe zum deutschen Vaterlande und beschimpft es gleichzeitig aus dem sicheren französischen Hafen in maßlosen Ausdrücken; er stellt sich als den notleidenden Verbannten dar und streicht ein höchst anständiges Jahrgeld von der französischen Regierung ein. Vielleicht hat Heine die unerträglichen Zustände Deutschlands in der Metternichschen Zeit wirklich schmerzlich empfunden; aber das hieß nicht dem Vaterlande helfen, wenn er es schmähend verließ. So geht Heines weltschmerzliche Stimmung, in der er sich, darin Lord Byron verwandt, nicht genugtun kann, im Grunde nur auf das Bestreben zurück, Effekt hervorzurufen. Und diese Art seines Denkens und Empfindens in seinen Dichtungen auszudrücken, findet er in der romantischen Ironie das ihm genehme Kunstmittel. Wenn Heine irgendeine empfindungsvolle oder träumerische oder ernste Stimmung hervorgezaubert hat — und er ist Meister darin — so reizt es ihn oft, sie am Schluß seines Gedichtes selbst wieder zu zerstören: Nur einmal will er die Geliebte noch sehen, vor ihr aufs Knie sinken und sterbend zu ihr sprechen: „Madame, ich liebe Sie!" („Die Jahre kommen"). Oder er sieht über den Rand des Schiffes gelehnt in der Tiefe des Meeres eine versunkene Stadt, ein Mädchen sitzt dort am Fenster, die „Immergeliebte, Längstverlorene, Endlichgefundene", hinabstürzen will er sich zu ihr – da ergreift ihn der Kapitän am Fuße: „Doktor, sind Sie des Teufels?" — nicht schön, aber effektvoll! Dieselbe Art des Ausdrucks findet sich übrigens auch in seiner nicht dichterisch gesteigerten Redeweise, selbst in seinen Liebesbriefen. Nirgends bricht große Leidenschaft hervor, außer etwa in den letzten Lebensjahren gegenüber der Mouche. Doch selbst hier noch beeinträchtigt zuweilen Ironie oder Gesuchtheit der Bilder, wie etwa der Vergleich der Geliebten mit einer Lotosblume, die reine Wirkung. Aber nicht nur die Ironie, sondern auch die Subjektivität stempelt Heine zum Romantiker, denn es gibt wohl keine Gedichtsammlung, in der das Wörtchen „Ich" so oft vorkommt, wie in seinem jugendlichen „Buch der Lieder". Diese Subjektivität ist überwunden in der Balladensammlung seines Alters, dem „Romanzero", die ihn durch schwere, unheilbare Krankheit geläutert und abgeklärter zeigt. So hat er sich denn mit den Jahren auch, wie Uhland, losgesagt von der Romantik und hat sie zum Zeichen dessen in seiner Schrift über „Die romantische Schule" historisch betrachtet, dabei neben vielen treffenden Bemerkungen und guten Schilderungen — beispielsweise von Novalis oder Arnim — über andere, wie Wilhelm Schlegel, nach seiner Art die Fülle unflätigen Schmutzes ausgießend.

Heine hat es in dieser Schrift undankbar mißachtet, daß er der Romantik sein Bestes verdankt, seine volksliedartige Lyrik. Denn gerade seine vierzeiligen Strophen haben ihn so besonders volkstümlich gemacht, zumal er auch die dem Volkslied oft eigene Sentimentalität nicht verschmäht und unglückliche Liebe sein Hauptthema ist. Dabei sucht er bewußt auch die formalen Mängel des Volksliedes nachzuahmen, bringt beispielsweise in den acht Zeilen des zarten Liedes „Leise zieht durch mein Gemüt" nicht einen einzigen reinen Reim, sondern reimt wie „das Volk" Lied auf Gemüt oder Haus auf schaust. Auf den Effekt kann er allerdings selbst in diesen mit „kunstvoller Kunstlosigkeit" verfaßten, schlicht sein sollenden Liedern nicht verzichten: man denke an den Fichtenbaum „im Norden auf kahler Höh'", der von der Palme träumt „fern im Morgenland" („Ein Fichtenbaum steht einsam"). Aber es gelingen ihm doch auch Lieder wie das harmlose „Im wunderschönen Monat Mai", das für ein Volkslied allerdings zu fernliegende Begriffe einführende „Auf Flügeln des Gesanges", das schmerzvolle „Du hast Diamanten und Perlen" oder das einzigartig schöne „Du bist wie eine Blume", Lieder, denen allen wie überhaupt seiner ganzen reinen Lyrik nach Art der Volkspoesie die Überschriften fehlen.

Auch Heines Lyrik erhält einen besonderen Reiz da, wo ihr epische Bestandteile eingefügt sind. Durch seine so unendlich viel gesungene „Loreley" erst, nicht durch Brentanos Ballade, ist die Sage wirklich zum Volksgut geworden. Eine ähnliche Wirkung, in der der verderbliche Einfluß elementarer Kräfte auf den Menschen die tragische Stimmung auslöst, bringt das episch-lyrische „Das Meer erglänzte weit hinaus" hervor. Zu diesen liederartigen Balladen gehört auch der „Asra". Als frühen Meister der reinen Ballade zeigt sich Heine in der Jugenddichtung der „Grenadiere", in der, wie überhaupt in den Balladen des „Buches der Lieder", noch eine gewisse Hinneigung zum Übernatürlichen und Wunderbaren hervortritt. So wie sich der eine der beiden Grenadiere in eine solche wunderbare Erwartung hineinträumt, so wird auch „Belsazar" die Strafe für seinen Hochmut in wunderbaren Zeichen angekündigt und Wilhelm in der ergreifenden „Wallfahrt nach Kevlaar" auf wunderbare Weise von seinem großen Schmerz geheilt. Auch dieser romantische Zug verliert sich in den besten seiner späteren Balladen, sie bekommen etwas von der historisch treuen Gegenständlichkeit Uhlandscher Geschichtsballaden; man vergleiche „Belsazar" oder die „Wallfahrt" mit dem „Schelm von Bergen" oder der dasselbe Ereignis wie Uhlands „Taillefer" behandelnden Meisterdichtung vom „Schlachtfeld bei Hastings".

Heine hat nicht nur von der Romantik gelernt, er hat sie auch bereichert; weniger erfreulich im „Atta Troll", dem „letzten freien Waldlied der Romantik", wo er der romantischen Satire die bei ihm üblichen gehässigen Geschmacklosigkeiten hinzufügt, besonders aber in dem Naturbild der Romantik, zu dessen deutschem Wald und deutschem Rhein er das deutsche Meer hinzufügt. Ihm geht in seinen beiden „Nordseezyklen" als erstem deutschen Dichter die Poesie des Meeres auf, nicht nur in der Stimmung des Sturmes, sondern auch in der Abenddämmerung oder bei Sonnenuntergang, wobei das unablässige Wogen und Rauschen des Meeres auch in der Form der ohne metrisches Band dahingleitenden Rhythmen vollendeten Ausdruck findet. In seinen prosaischen „Reisebildern" dagegen ist Heine kein Meister der Naturschilderung, selbst in dem besten, der „Harzreise", ist nur wenig von der Landschaft die Rede. Hauptsache ist dem Dichter auch hier die Satire, die Darstellung seiner Persönlichkeit, seine kleinen und großen „Erlebnisse" — sie sind oft genug frei erfunden — und das Anbringen seines Witzes. Mit diesem betäubt er allerdings in seinen „Reisebildern" den Leser, indem er nicht nur fortwährend witzige Bemerkungen einschiebt, also etwa einmal unseren Sommer „einen grün angestrichenen Winter" nennt, sondern auch durch einfache Beiwörter einen Witz hervorruft, so wenn er von einem behenden Wirt sagt, er habe einen „hastig grünen Leibrock" getragen. Diese Art Heinescher Prosaschriftstellerei ist für unseren modernen Feuilletonismus mitbestimmend geworden.

Heinrich Heine nennt sich selbst den „letzten und abgedankten Fabelkönig" der Romantik, seinen „Atta Troll" den „Schwanengesang der untergehenden Periode". Und er ist in der Tat der letzte Romantiker, nicht nur in zeitlichem, sondern auch in dem Sinne, daß durch ihn die Romantik sich selbst zerstört. Er selbst hat sich die romantische Krone vom Haupte gerissen, wie er sagt, und hat „den Kittel angezogen", denn er sah, daß eine neue Zeit gekommen war, von der er nicht „geköpft" werden wollte. Mit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, ungefähr gleichzeitig mit dem Erscheinen des an Gehalt klassischen, an Form romantischen zweiten Teils vom „Faust", ist die Vorherrschaft des romantischen Empfindens erloschen.

13. Die Anfänge des Realismus.

Der klassische Dichter sucht die Wahrheit unter dem Schleier der Schönheit und stellt Ideale auf, denen unter Überwindung aller Hemmnisse des irdischen Lebens nachzustreben er von uns verlangt. Der romantische Dichter rettet sich aus der Wirklichkeit in das Reich der Phantasie; er belebt die Naturgewalten, er beschwört die alten Helden, er träumt von merkwürdigen Menschen und Erscheinungen und schafft sich so eine neue Welt fernab vom irdischen Getriebe, seine eigene Welt. Da reißt im Anfang des 19. Jahrhunderts die rauhe Hand des französischen Kriegskaisers die Deutschen aus ihren klassischen und romantischen Träumereien heraus. Aber unmutig wendet sich Goethe von diesen Störungen seiner Gefühlskreise ab und flüchtet sich schließlich in die Welt des Orients. Und wenn auch der philosophische Begründer der Romantik, Fichte, seine flammenden „Reden an die deutsche Nation" hält, Fouqué die Waffen ergreift oder Friedrich Schlegel und andere Romantiker Freiheitslieder singen, die großen Sänger des Hasses und der Freiheit, Arndt und Körner, stammen nicht aus diesen Kreisen. Der klassische Dichter sucht sich nicht auf den Ton der Wirklichkeit zu stimmen, der romantische trifft ihn nicht.

Die Wirklichkeit jedoch läßt sich nicht abweisen, und mächtiger als die Stimme des Krieges ertönt der Ruf der Wissenschaft. An die Stelle der romantischen Naturphilosophen, die sich die Natur aus ihrer Phantasie aufbauen, denen das Rätsel der Elektrizität in ihren mannigfachen Erscheinungsformen nur ein unbestimmtes Grausen oder ein phantastisches Grübeln erweckte, treten die großen Mathematiker und Physiker, die Gauß und Weber, die die rätselhaften Erscheinungen der Natur wenn auch nicht zu erklären, so doch zu kennen und zu beherrschen streben, Bemühungen, aus denen heraus schließlich 1842 Robert Mayer das epochemachende Gesetz von der Erhaltung der Kraft entdeckt. Auch im Ausland erwacht derselbe Geist, und in England wird die Lokomotive gebaut, die drei Jahre nach Goethes Tode als erste in Deutschland von Nürnberg nach Fürth fährt. Ein ungeheurer

Aufschwung der Technik und des Verkehrswesens ist die Folge dieser Entdeckungen und Erfindungen, und ebenso wie dadurch die Industrie ungeahnten Umfang annimmt, so lernt auch die Landwirtschaft aus der nunmehr ebenfalls wissenschaftlich betriebenen Chemie. Auf allen Gebieten sucht man Kräfte zu erwecken und auszunutzen, und so erwacht der Sinn für die Wirklichkeit; denn aus ihr erwachsen die Werte, die die Zeit damals brauchte, nicht aus dem Ideal oder aus der Phantasie; zu welcher Erkenntnis ja schließlich auch der alte Goethe noch durchdringt, als er seinen Faust und Wilhelm Meister zu dem Evangelium der schaffenden Tat beruft.

Auf einem anderen Gebiete freilich hatte die Romantik vorgearbeitet. Ihre Abwendung von der gegenwärtigen Wirklichkeit war Hand in Hand gegangen mit einem Interesse für die geschichtliche Vergangenheit, wie es die klassische Zeit nicht, am allerwenigsten in Beziehung auf Deutschland gekannt hatte. Gerade an diesem Punkt entwickelt sich aus dem romantischen Interesse eine wissenschaftlich-historische Forschung. Schon die Sagen- und Märchensammlungen der Brüder Grimm waren nur zum Teil das Ergebnis der Freude an Dichtung und Erzählung, zum anderen Teil beruhten sie auf dem Bestreben, einen früheren Zustand und somit die Entwicklung in der Vorstellungswelt des Volkes kennenzulernen. Wenn Jakob Grimm dann in seiner Sammlung der deutschen Rechtsaltertümer die Rechtsanschauung unseres Volkes in alter Zeit festzustellen sich bestrebte, so arbeitete er damit durchaus für die Rechtswissenschaft und die Geschichte im eigentlichen Sinne. Das wachsende historische Interesse fordert nun aber vor allem eine Sicherung aller irgend vorhandenen Quellenschriften. Um die Kenntnis vom Werdegang unseres Volkes zu fördern, regt daher Freiherr vom Stein die großartige Sammlung der Geschichtsdenkmäler Deutschlands — Monumenta Germaniae historica — an, die vier Jahre nach dem Ende der Befreiungskriege zu erscheinen beginnt und Aufzeichnungen verschiedenster Art von nationalgeschichtlichem Interesse aus der Zeit der Völkerwanderung und des Mittelalters umfaßt, ein Werk, das nach längerer Unterbrechung heute wieder vom Deutschen Reiche gefördert seinen Fortgang nimmt. Bekundet sich so der geschichtliche Sinn auf den mannigfaltigsten Gebieten in bedeutender Weise, so zeigt sich auch in der Geschichtswissenschaft im engeren Sinne bereits die Frucht solcher Bestrebungen in den Werken von Forschern und Darstellern ersten Ranges. Barthold Niebuhrs „Römische Geschichte" erscheint seit 1811; zum erstenmal wird in ihr scharfe Kritik in großem Maßstabe an der römischen Überlieferung geübt. Etwa gleichzeitig tritt unser größter deutscher Historiker, Leopold von Ranke, mit bedeutenden Schriften hervor. In ihm, der nicht richten und nicht belehren will, sondern „bloß zeigen, wie es eigentlich gewesen", offenbart die neue Macht des Sinnes für die Wirklichkeit ihre reichste schöpferische Kraft. Tritt so neben die naturwissenschaftliche Richtung des Jahrhunderts die

geschichtliche, so ist dies nur scheinbar ein Widerspruch. Beide vereint geben der Zeit ihr Gepräge: Wirklichkeitssinn.

Auch auf dem Gebiete der Politik erstehen neue Kräfte, aber sie werden, nachdem die Begeisterung der Freiheitskriege verrauscht ist, gewaltsam zurückgehalten. Ängstlich klammern sich im Sinne Metternichs die europäischen Regierungen am Alten fest, um die wankenden Throne aufrechtzuhalten; jeder neue Lufthauch wird energisch abgelenkt, denn der Staat ist etwas organisch Gewordenes und folglich — so schließt man mit merkwürdiger Logik — denkbar vollkommen. Alle die Tausende, die durch das in den Freiheitskriegen verströmte Blut das Recht erworben zu haben glauben, ihre Begeisterung und ihre Tatkraft auch fernerhin in den Dienst des Vaterlandes stellen und mithelfend in seiner Leitung betätigen zu dürfen, werden in die Schranken ihres „beschränkten Untertanenverstandes" gewiesen.

Da bemächtigt sich die Dichtkunst der Sache des politisch unterdrückten Volkes. Eine Gruppe junger Schriftsteller, die sich das „Junge Deutschland" nennt im Gegensatz zum altgewordenen romantischen, verlangen von der Dichtkunst, daß sie sich der Gegenwart zuwende, nicht mehr aus der Antike oder dem Mittelalter ihre Stoffe und Formen ziehe; zeitgemäß solle sie sein, nicht mehr nur schön oder phantastisch. Nicht mehr in idealer Verklärung solle sie die Ereignisse darstellen oder in träumerischer Verschwommenheit, sondern klar und wirklichkeitsgetreu, realistisch. Aber die Glieder des „Jungen Deutschland" selbst waren auf dichterischem Gebiet ohne schöpferische Kraft, und so haben ihre bedeutendsten Vertreter, Heinrich Laube und Karl Gutzkow, wohl als Schriftsteller und Journalisten, aber nicht als Dichter Wertvolles geleistet. Der Realismus jedoch, den sie fordern, wird in der Tat das bedeutendste Kennzeichen der Dichtkunst des 19. Jahrhunderts; er ist das neue Ziel, das sich vor den Dichtern dieses Jahrhunderts erhebt, er sucht die alten Werte, die klassisch-schönen und die romantisch-phantastischen, durch die Beobachtung des wirklichen Lebens zu verdrängen. Am frühesten und stärksten tritt dieser neue Stil hervor im Drama, am geringsten in der Lyrik.

Auch in der Entstehungsgeschichte des poetischen Realismus zeigt es sich, daß der Dichter dem Kritiker vorangeht. So wie Opitz nicht der Führer einer Geistesströmung war, die vielmehr schon vor ihm bestand und die er nur in Formen und Gesetze faßte, so wie Gottsched aus der aufklärerischen Dichtkunst hervorgegangen ist, nicht sie erschaffen hat, so formten auch die Kritiker des „Jungen Deutschland" ihre dichterischen Forderungen erst, als eine realistische Dichtkunst oder wenigstens ein Streben nach ihr längst vorhanden war. Denn oft ist der schaffende Künstler ein Prophet, er ahnt die Forderungen, die das kommende Geschlecht aufstellen wird, er ist seiner Zeit voraus. So schwelgte Klopstock in einem überschwenglichen Gefühlsleben noch mitten in der nüchternen rationalistischen Zeit, so ge-

staltete Goethe in der „Iphigenie" das Sittengesetz des Humanitätszeitalters, bevor es Kant im kategorischen Imperativ geformt hatte, so strebt lange vor dem „Jungen Deutschland", noch zu Lebzeiten Schillers und zur Blütezeit der Romantik Heinrich von Kleist nach einem realistischen Ausdruck seiner dichterischen Erlebnisse.

Heinrich von Kleist, aus altem märkischen Adel wie Arnim, steht seinem Geburtsjahr 1777 nach zwischen den beiden Generationen der älteren und jüngeren Romantik. Nach altem Brauch der Familie, die dem preußischen Staate außer einem Dichter, Lessings Freunde, damals bereits an zwanzig Generale geschenkt hatte, wird auch Heinrich Offizier. Aber er empfindet im Dienste einen unüberbrückbaren Gegensatz zwischen dem Menschen und dem Soldaten in sich, er dankt ab und bezieht zweiundzwanzigjährig die kleine, bereits im Todesschlaf liegende Universität seiner Vaterstadt Frankfurt a. O. Das Bestreben, nur seiner allgemeinen Ausbildung zu leben, und die Notwendigkeit anderseits, nach seiner Verlobung mit Wilhelmine von Zenge einen festen Lebensplan aufzubauen und einem Broterwerb nachzugehen, führen neue Kämpfe in seinem Innern herbei, geben ihm die abenteuerlichsten Pläne ein und führen ihn auf ebenso abenteuerliche Reisen bis nach der Schweiz und nach Paris. Während dieser zwei bis drei Jahre, in denen die Verlobung aufgelöst und Kleist wieder ein ganz freier Mann wird, erwacht in dem langsam Reifenden — sein Bildnis aus dieser Zeit zeigt uns noch fast ein Knabengesicht — die verhängnisvolle Gabe der Dichtkunst. Und nun faßt der maßlos Ehrgeizige den unglücklichen und zugleich gewaltigen Plan, gleich mit seinem ersten Werk alles Bisherige zu übertreffen, den Weimarer Dichterheroen den Kranz von der Stirne zu reißen. Es ist das dunkle Gefühl des Genies in ihm, daß eine neue Zeit kommen werde, die einen neuen Stil verlangt, und so begnügt er sich nicht damit, den Besten seiner Zeit genugzutun: er denkt an eine ferne Zukunft, für die er schaffen will. Dieses Ringen nach einem neuen Kunststil, den er für sein Drama „Robert Guiskard" sucht, bringt ihn oft an den Rand der Verzweiflung, ja des Wahnsinns; nichts was er vollendet, genügt seiner idealen Forderung, er häuft Versuch auf Versuch, unter der fortwährenden Angst, daß ihn vor der Vollendung der Tod ereilen werde; allmählich kommt er dem Ende näher — da, in einem Augenblick neuer Verzweiflung, wirft er „wie ein eigensinniges Kind" den Göttern, die ihm „den Ruhm, das größte der Güter der Erde", versagen, alle übrigen hin: er verbrennt sein Manuskript, und er entsagt. Denn er erkennt, daß die Zeit für das, was er gewollt hat, noch nicht gekommen ist. „Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im voraus, vor seinem Geiste" (Briefe an Ulrike von Kleist vom 5. und 26. 10. 1803).

Das gewaltige Erlebnis dieser zerrüttenden inneren Kämpfe hat einen

wunderbaren künstlerischen Ausdruck gefunden in seinem ergreifendsten Drama, der „Penthesilea". Aus einer wenig bekannten Sage, die von einer Beteiligung der Amazonen am Trojanischen Kriege zu berichten weiß, bildet Kleist seine Tragödie von der Königin Penthesilea, die mit ihren Amazonen in das Kriegstreiben vor Troja eingreift, um sich aus den Reihen der Griechen Männer für ihren Frauenstaat zu erwerben. Ihr selbst ist der größte der Helden, Achill, zugedacht. Aber es gelingt ihr nicht, ihn im Kampfe zu überwältigen, ja sie wird sogar seine Beute; Achill jedoch, von ihrer zauberhaften Lieblichkeit überwältigt, stellt sich der aus einer Ohnmacht Erwachenden als den Besiegten, nicht als den Sieger dar. Ihr höchstes Glück ist erreicht, das erträumte, das ersehnte; mit vollen Zügen genießt sie es, und ihr ganzes Innere schließt die Jungfrau dem Geliebten auf. Da zerreißt das Traumbild, die Täuschung bleibt nicht verborgen; zwar gewinnt Penthesilea im Tumult des Kampfes ihre Freiheit, aber als Achill mit der geheimen Absicht, sich nunmehr freiwillig in ihre Hände zu geben, sie zu neuem Kampfe auffordert, faßt sie seinen Wunsch als Hohn auf. Mit aller Kriegsmacht zieht sie ihm entgegen, und im Verein mit ihren Hetzrüden fällt sie über den Ahnungslosen her, ihn zerfleischend. Dann freilich stirbt sie ihm nach, nicht durch den Stoß einer Waffe, sondern von unermeßlichem Schmerz überwältigt.

„Mein innerstes Wesen liegt darin . . . der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele", so gesteht Kleist; und was ist Penthesilea anderes als seine Seele, seine reine und bezaubernde, tiefster Liebe und Verehrung fähige, schamhaft sich verhüllende Seele, die zugleich so maßlos, so leidenschaftlich sein kann, daß sie da vernichtet, wo sie nicht besitzen kann. Das „ganze Maß von Glück, das meinem Leben zugemessen ist", will Penthesilea den Göttern erlassen, wenn sie nur das eine Ziel erreicht. „Den Ida will ich auf den Ossa wälzen — Und auf die Spitze ruhig bloß mich stellen", um den Helios, in dem Achill sich verkörpert, an seinen „goldenen Flammenhaaren" herabzuziehen, „wenn er am Scheitel mir vorüber fleucht". Und doch ist sie halb nur Furie: „halb Grazie"; denn „sie war wie von der Nachtigall geboren".

Vom Winckelmannschen Geist der Antike mit ihrer „edlen Einfalt und stillen Größe", von Goethes Iphigenie oder Helena kann dieser Ausbruch einer leidenschaftlich bewegten Seele nichts haben. Kleist will auch gar nicht antik sein, der alte Stoff ist ihm gleichgültig. Kein Trojaner kommt in diesem Drama vor, kein Nestor oder Thersites, die mit diesem Stoffkreis so eng verbunden sind. Was kümmern den Seelenkünder Anachronismen, wenn er vom Teufel oder von Eden spricht. Ihn beleidigt es nicht, wenn Achill fast mit seinen ersten Worten, auf die Pferde blickend, meint: „Sie schwitzen." Wie unklassisch schon dieses verpönte Wort; wie unklassisch die Leidenschaft dieser Menschen, deren Kämpfe des Leibes und der Seele mehr dem erd-

erschütternden Ringen der Giganten gleichen. Wie unklassisch auch die aktlos dahinströmende Handlung mit ihren epischen Einschüben. Es ist eine neue Zeit, die aus diesem Stil spricht, und ihre Kunst ist nicht minder wahr als die der alten.

Als Kleist den „Robert Guiskard" in Paris vernichtet hatte, wie Penthesilea den Achill zerreißt, da bricht er nach dieser Tat der Verzweiflung ebenfalls zusammen und faßt den unglaublichen Entschluß, als Soldat in Napoleons Heer den Tod zu suchen. Nur indem sich der preußische Gesandte in Paris seiner annahm, gelangte er in die Heimat zurück. Der Dichter hat später den Anfang des „Robert Guiskard" noch einmal aufgezeichnet. Wenn wir auch nicht wissen, wie weit die uns so erhaltenen zehn ersten Auftritte des Dramas den einst vernichteten gleichen, so finden wir doch auch in ihnen das Urteil des alten Wieland bestätigt, der in dem ihm einst von dem jungen Freunde vorgelesenen Teile die Geister des Äschylos, Sophokles und Shakespeare vereinigt gefunden hatte. Was Kleist erstrebt hatte, ist in der Tat eine Verschmelzung antiker mit Shakespearescher Dramatik gewesen. Der Dichter führt uns nach dem Vorbilde des „König Ödipus" den berühmten Normannenherzog am Ende seines Glückes und seines Lebens vor. Was ihn aufhält auf seiner Siegesbahn nach Konstantinopel, vor den Mauern dieser Stadt, das ist das schwere Schicksal, wie es entscheidend auch in das Leben des griechischen Helden eingreift; bei Kleist aber erscheint es in modernisierter Gestalt: als die Pest, die auch den Führer des Heeres nicht verschont. Indem nun Guiskard selbst, der Mann mit dem eisernen Willen, diese Tatsache geheimgehalten und nicht wahrhaben will, Feinde seiner Familie und seiner Größe sie dennoch bekanntmachen und nun das zweifelnde Heer, ganz ähnlich wie im Anfang des „König Ödipus", zum Zelte des Herzogs vordringt und von ihm selbst Aufschluß verlangt, beginnt die bewegte Handlung des Fragments; wie sie fortgeführt werden, wie sie enden sollte, darüber sind nur Vermutungen möglich. Das Volk entspricht, wie in der „Braut von Messina", dem antiken Chor; aber es greift doch anders als dieser in die Handlung ein, wenn es wie ein wogendes Meer um den Felsen brandend auf seinen Herrn mit Worten und Gebärden einstürmt; wie sich überhaupt zu den antiken Bestandteilen des Fragments die moderne scharfe Charakterisierung gesellt, die jedem der Volksvertreter individuelle Züge verleiht. Auch zeigt sich überall das Bestreben einer möglichst realistischen Darstellung, bis zu dem kleinen ganz unklassischen Zuge, daß Helena ihrem müden Vater die große Heerpauke zum Ausruhen unterschiebt.

Kleist hat sich überraschend schnell aus den Stilarten seiner Zeit zu seiner ihm eigenen Kunst durchgefunden. Schon in seinem Erstlingswerk „Die Familie Schroffenstein" finden sich neben ganz Schillerisch anmutenden Versen („Das eben ist der Fluch der Macht") schon die Eigenheiten der Kleistschen Sprache, mit ihrer „Bildersucht", ihren eingeschachtelten und abgebrochenen Sätzen, ihren oft unförmlichen Perioden — keines Dramatikers Verse lernen sich so schwer wie die Kleists — und den grammatischen Sonderheiten seines Ausdrucks, dem sogar gelegentlich Fehler unterlaufen („Ein Fluch ruht auf dein Haupt"). Und wenn Kleist in diesem Werk den Stoff von „Romeo und Julia" behandelt, so zeigt er auch hier schon die Mischung antiken und Shakespeareschen Stils: bei ihm erwächst die Handlung gleichmäßig aus Schicksal und Charakter.

Befindet sich der Dichter in diesem Drama noch zum geringen Teile in klassischen Banden, so gibt er sich, nachdem er seinem großen Ziel entsagt hat, im „Käthchen von Heilbronn" ganz dem romantischen Zeitgeschmack hin, um damit doch wenigstens ein Werk zu schaffen, das fast allgemeiner Anerkennung schon damals sich erfreute und das noch heute die größte Volkstümlichkeit besitzt. Romantisch sind die Personen dieses Märchenstückes: die Ritter, der Kaiser, die Femrichter; romantisch das überirdische Eingreifen des Engels; romantisch das Sprechen im Schlaf und die Träume; romantisch der Charakter Kunigundes, die ursprünglich sogar als eine Art Melusine gedacht war; romantisch die Bilder aus Stadt und Land des Schwabenreiches. Wenn es Kleist gelungen ist, aus diesen Bestandteilen ein lebensfähiges Drama zu bilden, so kommt das von dem ganz unromantisch festen Aufbau des Stückes, der den geborenen Dramatiker kennzeichnet. Das Reizvolle gibt dem Werke aber die volkstümlich schlichte Gestalt Käthchens, die unbeirrbar nur ihrem Gefühl folgend dem Geliebten treu anhängt durch alle Fährnisse hindurch, um ihn schließlich im Glücke zu erwerben — in ihrer Liebe wie in ihrem Schicksal der genaue Gegensatz zu Penthesilea.

Schon bevor Kleist im „Käthchen" dem romantischen Zeitgeschmack huldigte, hatte er, ohne sich selbst dessen bewußt zu sein — denn sein Streben war nur auf die Tragödie gerichtet — im Lustspiel vom „Zerbrochenen Krug" den neuen realistischen Stil in aller Vollkommenheit durchgebildet. In dieser prachtvollen Komödie, der ersten seit Lessings „Minna", von deren Technik und Stil sie durch eine Welt getrennt scheint, merkt man nichts mehr von dem Einfluß der Antike, der doch in dem analytischen Aufbau der rückwärtsschreitenden Handlung vorhanden ist. Ganz und gar wird hier vielmehr das Interesse von der realistischen Kleinmalerei — man denke an die Beschreibung des Kruges — und der reichen Charakterisierung in Anspruch genommen. So entsteht die Meistergestalt des Dorfrichters Adam, dieses unverschämten Dorftyrannen, der über sein eigenes Verbrechen zu Gericht sitzen muß und sich uns dabei bis in die letzte Falte seines lügenhaften Herzens eröffnet, wie er, halb Schlaukopf, halb Dummkopf, jede Äußerung des Bauernvolkes vor seinem Richterstuhl aufnimmt, umdeutet, verwirft oder ausnützt und sich dabei in ein unentwirrbares Lügengespinst

verstrickt, aus dem ihm schließlich weder Grobheit noch Unterwürfigkeit heraushelfen. Und doch wirkt er trotz aller Widerwärtigkeit, wie Shakespeares Falstaff, keinen Augenblick etwa völlig abstoßend oder verliert eine gewisse Teilnahme unsererseits. In einem köstlichen Kreise waltet dieser sündige Adam seines schweren Amtes, aufs schärfste beobachtet von dem etwas großspurigen Gerichtsrat und dem kleinen Streber Licht, der mit seiner boshaften Pfiffigkeit am meisten zur Aufdeckung beiträgt. Und eine so wirklichkeitstreue Gruppe wie den wortkargen Veit Tümpel, die in Redeschwall fast erstickende Marthe Rull, den gescheiten Ruprecht, die urgesunde, etwas zu leichtgläubige Eve und die beschränkt-abergläubische Frau Brigitte hat die deutsche Literatur vor Kleist nicht gekannt. Der Dichter scheut auch vor keinem Mittel einer realistischen Charakterschilderung zurück. Merkwürdig genug nimmt sich ja denn auch die Versform des klassischen Dramas, von der sich Kleist noch nicht freizumachen wagt, bei der bäurischen Ausdrucksweise aus, beispielsweise in Ruprechts Liebeserklärung:

Da sagt' ich: Willst du? Und sie sagte: Ach!
was du da gakelst. Und nachher sagt' sie: Ja.

Man braucht nicht einmal so auffallende Stellen heranzuziehen, um den großen Unterschied zwischen Kleistischer und klassischer Dramendichtung zu erkennen, wie er sich allein schon im Sprachgebrauch zeigt. Den törichten Vorwurf, den man Schillers Schweizern im „Tell" gemacht hat, daß sie wie Schiller, nicht wie Bauern redeten, wird man gegen Kleists Gestalten nicht erheben können. Sie reden immer so, wie es ihrer Umgebung entspricht, der niederländische Bauer genau so ungeschickt, wie der romantische Kaiser im „Käthchen" überschwenglich, der Eroberer Guiskard scharf und knapp. Nie wollen Kleists Gestalten seinen eigenen Anschauungen Ausdruck geben; daher finden sich bei ihm so gar keine „geflügelten Worte" von allgemeiner Geltung, denn jedes Wort im Drama hat bei ihm nur Bedeutung für den Umkreis, in dem es gesprochen wird. Daher hat Kleist auch nicht das belehrende Pathos Schillers. Nie vergessen sich seine Helden in langen Monologen. Kleist stellt die Wahrheit über die Schönheit, er will keine Ideale aufstellen, sondern die Wirklichkeit zeigen; darum erscheint er so ganz anders als Schiller, woraus man nun freilich nicht folgern soll, daß er auch größer war.

Wie in seiner Komödie, so erreicht Kleist die volle Höhe realistischer Kunst auch in seinen Erzählungen, an deren Spitze in jeder Beziehung der „Michael Kohlhaas" steht. Das Kennzeichen dieser Dichtungen ist eine erstaunliche Sachlichkeit. Kleist erzählt nur rein Tatsächliches, er hält den Fluß der Darstellung nicht durch Episoden auf, er schiebt keine moralischen Betrachtungen ein, undenkbar sind ihm etwa nach romantischer Art lyrische Ergüsse. Sondern gleich im Anfangssatz — „An den Ufern der Havel lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein Roßhändler, namens Michael

Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit" — stellt er die Hauptperson seiner Erzählung nach Herkunft und Charakter, Ort und Zeit der Geschehnisse mit der Objektivität eines Geschichtschreibers vor uns hin. Er verfolgt dann in seinen Erzählungen nur ein einziges Problem, weswegen man ihren Inhalt immer in einen Satz fassen kann, im „Kohlhaas": „Das Rechtsgefühl . . . machte ihn zum Räuber und Mörder." Trotzdem haben diese Werke gar nichts Kaltes; man fühlt wohl, mit welcher Künstlerschaft die innere Erregung durch die strenge Form gebändigt ist, und durch seine Kunstmittel werden Stimmung und Interesse wachgehalten; wie wirkungsvoll sind beispielsweise die in den verschiedenen Zeitpunkten der Entwicklung des „Kohlhaas" immer wieder erscheinenden Rappen, die unschuldigen Urheber des blutigen Rechtskampfes.

Kleists Leben ist nach dem Zusammenbruch in Paris nicht ruhiger geworden. Weder eine friedliche Beamtenstellung in Königsberg noch das Leben eines Schriftstellers in Dresden gibt seiner Seele den Frieden, zumal sein reiches Schaffen — zu den erwähnten Dramen gesellt sich bis 1808 noch eine sehr eigenartige Bearbeitung von Molières „Amphitryon", während die Erzählungen meist erst später entstanden — wenig Anerkennung findet und auch sein Leben rein äußerlich recht sorgenvoll ist. Da nimmt sein ganzes Denken und Trachten einen scheinbar ziemlich plötzlichen Umschwung; so wie es bisher ganz auf sein Schaffen gerichtet war, so wird er nun ebenso mit ganzer Seele Patriot in seinem schwer darniederliegenden Vaterlande, und seine Dichtung tritt ganz in dessen Dienst. Er läßt „Germania an ihre Kinder" in einem Liede wütende Strophen des Hasses auf Napoleon richten: „Schlagt ihn tot! Das Weltgericht — Fragt euch nach den Gründen nicht." Er läßt in seinem „Katechismus der Deutschen" einen Knaben Napoleon bezeichnen „als einen der Hölle entstiegenen Vatermördergeist, der herumschleicht in dem Tempel der Natur und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist", Worte, die dieser Knabe wie ein Gebet morgens und abends wiederholt. Und der dramatische Ausdruck dieser Stimmung — denn bei Kleist formt sich alles dramatisch — ist die noch 1808 verfaßte „Hermannsschlacht".

In diesem Drama, das damals kein Verleger zu drucken, kein Theaterdirektor aufzuführen wagte, zeigt Kleist den Deutschen, wie ihr Befreier aussehen müsse. In Hermann ahnt er den Realpolitiker voraus, wie ihn Bismarck später verkörpert hat: listig und klug, verschwiegen und mißtrauisch, aber auch wieder vertrauensvoll und liebenswürdig; ebenso schroff wie gütig, ebenso spöttisch wie glaubensstark, vor allem ein Mann nicht mit idealen oder phantastischen Anschauungen, sondern ein genialer, in nüchterner Beobachtung geschulter Menschenkenner. So wie sich Kleist seinen Germanen ganz als den Menschen seiner Gegenwart denkt, so sind die ger-

manischen Fürsten in den verschiedenen Graden ihrer Unwürdigkeit die Vertreter des Rheinbundes und Marbod ein allerdings zu ideales Abbild des österreichischen Kaisers, von dem Kleist damals Großes erhoffte. Cherusker und Markomannen — Preußen und Österreicher — gemeinsam werden das Land von der Räuberbrut befreien. Was später geschehen wird, die wenige Jahre darauf alle Deutschen bekümmernde Frage nach der aus diesen Siegen erwachsenden nationalen Einigung beschäftigt Kleist noch nicht. Er schließt vorerst mit der Aufforderung, das Raubnest Rom-Paris zu zerstören.

Dieses Werk ist durch und durch eine Frucht unbezähmbaren Hasses. Was kümmern den Dichter da in der Erregung, in der er das Drama hinwarf, historische Ungenauigkeiten wie die ungeschichtliche Beteiligung Marbods an der Teutoburger Schlacht, oder Anachronismen, wenn Thuschen „klingelt" und die Laute spielt, oder wenn die Verse in ihrer Hast ganz unregelmäßig werden. Dagegen verweilt er ausführlich bei den grausen Szenen, in denn die schwer gekränkte Thusnelda den römischen Liebhaber in die Umarmungen der Bärin treibt oder der zerstückelte Körper des geschändeten Cheruskermädchens in alle Gaue zur Aufreizung geschickt wird. Um so auffallender, mit welcher Zurückhaltung und historischen Sicherheit Kleist seinen Varus als einen vornehmen und höchst sympathischen Menschen darstellt, der in dem Zusammentreffen mit der grausigen Alraune sogar eine gewisse Größe erreicht; Kleists Haß wendet sich nur gegen den unsichtbar bleibenden Napoleon, nicht gegen seine Diener.

Der Befreier, nach dem Kleist so dringend gerufen hatte, erschien nicht; als Kleist aber 1810 nach Berlin übergesiedelt war, da sah er doch, wie gewaltig im stillen durch die Stein, Scharnhorst und unzählige andere um Friedrich Wilhelm III. an dem bevorstehenden Befreiungswerk gearbeitet worden war. Er ahnt die stille Größe der Königin Luise und besingt sie in dem an sie gerichteten Sonett mit unvergleichlich zarten Versen. Dem von neuem aufblühenden Vaterlande zu Ehren aber dichtet er seinen Schwanengesang, den „Prinzen Friedrich von Homburg".

Sowenig wie Goethes Egmont dem historischen, sowenig gleicht Kleists Homburg dem in kinderreicher Ehe lebenden, stelzfüßigen und bejahrten Landgrafen von Hessen-Homburg, der tapfer in der Schlacht von Fehrbellin mitgefochten hatte, dann allerdings, weil seine ermüdeten Truppen die Verfolgung nicht scharf genug hatten betreiben können, in ein bald behobenes Zerwürfnis mit dem Kurfürsten geraten war. Aus diesem kleinen Zwiespalt hatten früh der Hofklatsch und Memoirenüberlieferung eine Haupt- und Staatsaktion gemacht, in der es ums Haupt des Prinzen ging, von dem nun erzählt wurde, daß er nicht durch mangelnde Tatkraft am Schlusse, sondern voreiliges Eingreifen zu Beginn der Schlacht den Unwillen des Kurfürsten erregt habe. Diese Überlieferung benutzt Kleist. Um aber das

Stürmische des Prinzen klarer zu gestalten, macht er einen träumerischen und schwärmerischen Jüngling aus ihm, träumerisch, weil ihn die Liebe ergriffen hat. Dieser junge General, der noch so gar nicht innerlich ausgereift ist, der nur seinen augenblicklichen Eingebungen folgt und im Erfolg allein die Berechtigung des Handelns sieht, gerät in Konflikt mit dem Manne, der Gehorsam und Gesetz zu vertreten hat, mit dem Großen Kurfürsten, seinem Herrn. Und da dieser edle Herrscher — so wundervoll zugleich und so lebendig wie Schlüters Standbild dieses Mannes in Berlin — trotz aller seiner innigen und verstehenden Herzensgüte doch im Vollgefühl seines Rechts nicht von seiner Pflicht als Erhalter des Staates weicht, muß der Prinz eine ungeheure Wandlung seines Wesens erleben. Sie erschüttert sein tiefstes Innere, er bricht in Verzweiflung zusammen und wird in seiner Todesfurcht „ein unerfreulich, jammernswürd'ger Anblick", er kennt kein Maß in seinen Klagen und Ausbrüchen. Dann aber erwacht der edle Kern in ihm, er findet sich mit dem Tode ab, nimmt die Strafe auf sich und macht sie dadurch überflüssig; er ist zum Helden geworden.

Neben dem Kurfürsten, der prachtvollsten Gestalt Kleists, und dem Prinzen ist jeder einzelne bis ins kleinste charakterisiert, von dem trefflichen Kottwitz bis zu dem etwas vorlauten Hohenzollern. Und tritt auch die Kurfürstin im Drama zurück, so ist doch Natalie eine wundervolle Verkörperung edler Weiblichkeit in ihrer Angst um den Geliebten wie in dem Stolze, mit dem sie, alle Not vergessend, dem Sieger in seinem Pflichtkampfe zujauchzt: „Du gefällst mir!" — Die Sprache Kleists ist in diesem Drama edler, dabei nicht weniger wirklichkeitsgetreu geworden. Der dramatische Aufbau ist vollkommen, die Szene, in der der Schlachtplan verteilt wird, ein Meisterstück. Der Ton ist gemäßigter, schon der romantische Anfang und Schluß lassen die haßerfüllte Stimmung der „Hermannsschlacht" nicht aufkommen; und nicht aus Haß, sondern aus Siegesfreude ertönt das Schlußwort: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!"

Auch dieses Drama wurde weder aufgeführt noch gedruckt — erst zehn Jahre später veröffentlichte Ludwig Tieck die „Hinterlassenen Schriften" des Dichters —, denn in Preußen rüstete man zur Beteiligung am Feldzuge Napoleons gegen Rußland. War es der Schmerz über diese neue Demütigung Preußens? War es die völlige Mittellosigkeit und das endgültige Zerwürfnis mit seiner Familie? War es das Empfinden, als Dichter ganz allein zu stehen und umsonst die Stimme erhoben zu haben? An einem Novembertage 1811 erschießt Kleist zuerst eine unheilbar kranke Frau, die ihn zu diesem Schritte ermutigt hatte, dann sich selbst durch einen Schuß in den Kopf. An der Stätte der Tat, am Ufer des Wannsees, ist ihrer beider Grab. Er starb nicht in der Verzweiflung; zwar hatte er die „Leier tränend aus den Händen" gelegt, aber in der Stunde des Todes war er gefaßt. Die Abschiedsbriefe künden von einem ergreifenden Frieden der gequälten Seele, und er meldet

der Schwester, daß er „zufrieden und heiter“ sterbe. Er weiß auch, warum ihm nur dieser Tod zukam: weil ihm „auf Erden nicht zu helfen war“. Wir aber wissen auch, warum ihm nicht zu helfen war: Er war seiner Zeit zu weit voraus!

Sehr schnell nach seinem Tode ging die Saat auf, die Männer seines Geistes gesät hatten. Wie hätte er seine Stimme erhoben, wenn er die gewaltige Erhebung des deutschen Volkes erlebt hätte! Fanden doch sogar weit kleinere Talente in der Stimmung dieser Jahre Töne, die noch heute begeisterten Widerhall wecken. Kleists Patriotismus, der aus Haß und Rachesehnsucht erwachsen war, am nächsten ist wohl der Geist, aus dem heraus **Ernst Moritz Arndt**, auf Rügen gebürtig, also schwedischer Untertan, den Kampf gegen Napoleon führt. Aus seiner kampfesmutigen Feder fließen nicht nur seit 1806 die gewaltigen Aufsätze seines „Geistes der Zeit“, sondern alle Erscheinungen der Erhebung begleitet er mit seinen Flugschriften: „Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann“, „Was bedeutet Landsturm und Landwehr?“, „Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze“. Geächtet und verfolgt schürt er an der Seite des Freiherrn vom Stein den Weltenbrand, der den korsischen Eroberer verschlingen soll. Bemühungen, die er später in seiner wertvollen Schrift „Meine Wanderungen und Wandelungen mit dem Reichsfreiherrn vom Stein“ geschildert hat. Und wie in seiner Prosa, so ist er auch in seinen Kriegsliedern ein Volksführer, ein Volksredner. Wie Kleist greift er besonders seit 1810 zu den stärksten Ausdrücken: Adler, Wölfe, Krähen, Raben ladet er zur Tafel des Todes ein, wenn die „welschen Affen“ in den Abgrund der Hölle gestürzt sind („Schlachtgesang“) Er nennt Napoleon den Satan, gegen den er zur Rache aufruft („Lied der Rache“), bis „des Satans Nest“ in Flammen zerfallen ist („An den Deutschen“). Dann singt er sein prächtiges „Vaterlandslied“ von dem „Gott, der Eisen wachsen ließ“, in dem er zur neuen Hermannsschlacht auffordert: „O süßer Tag der Rache!“ Er erinnert sein Volk an die Helden, die sich in dem Kampf gegen den Korsen bereits den Ruhmeskranz erworben haben, und stimmt im Volkston „Das Lied vom Schill“ an oder „Das Lied von Gneisenau“, dem Retter Kolbergs, oder „Das Lied vom Dörnberg“, wie er denn überhaupt gern die einzelnen Persönlichkeiten hervorhebt, sie seinem Volke als Muster und Leuchten vorstellend, so im „Waffenschmied der deutschen Freiheit“ Scharnhorst rühmend und beklagend, im „Lied vom Feldmarschall“ dem alten Blücher zujubelnd oder im „Lied vom Stein“ den großen Staatsmann preisend. Arndts dichterische Stärke liegt in seiner Anlehnung an das Volkslied und an volkstümliche Empfindungen. Er ist gottesfürchtig und gottergeben: „Wer ist ein Mann? Wer beten kann — Und Gott dem Herrn vertraut.“ Darum lautet auch sein „Deutscher Trost“: „Deutsches Herz verzage nicht, — Tu, was dein Gewissen

spricht.“ Wie der Volksliedsdichter beginnt er oft mit einer Frage: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ „Wem gebührt der höchste Preis?“ „Was blasen die Trompeten?“ „Wo kommst du her in dem roten Kleid?“ Und er nennt auch wohl einmal mit volkstümlichem Humor eine Kampfesherausforderung eine „Einladung zum Tanz“. Als dann dieser Tanz beendet ist, da singt er sein unsterbliches „Bundeslied“: „Sind wir vereint zur guten Stunde“. Freilich folgte dem Siegesrausche schnell die unwürdige Ernüchterung, und auch der große Freiheitssänger fällt den reaktionären Umtrieben Metternichscher Politik zum Opfer. Er verliert sein Lehramt als Bonner Professor, erst Friedrich Wilhelm IV. schafft ihm Genugtuung. Aber die deutsche Einheit konnte der Greis doch nicht mehr erblicken, wenn er auch erst 1860 im einundneunzigsten Lebensjahre starb.

Künstlerisch weit unbedeutender, aber infolge ihres jugendlichen Schwunges und des Kriegerschicksals ihres Verfassers noch wirkungsvoller waren die Kriegslieder **Theodor Körners**, die erst nach seinem Heldentode in einem kleinen Gefecht des Kriegsjahres 1813 sein Vater, Schillers Freund, unter dem bezeichnenden Titel „Leier und Schwert“ herausgab. Denn daß er beides zugleich führte, das begründete seinen Ruhm. Wenn er „schwerverwundet und hilflos in einem Holze“ liegend „Abschied vom Leben“ nahm, wenn er nur wenige Stunden vor seinem Tode sein „Schwertlied“ anstimmte, wenn er sein „Gebet während der Schlacht“ sang oder das „Bundeslied vor der Schlacht“ mit den Worten schloß:

> Hört ihr's? Schon jauchzt es uns donnernd entgegen,
> Brüder! Hinein in den blitzenden Regen!
> Wiedersehn in der besseren Welt! —

so spricht aus all dem das wahre und tiefe Erlebnis, wenn es ihm auch nicht immer gelungen ist, dieses Erlebnis restlos künstlerisch zu gestalten. Oft zeigt sich doch auch in seiner Lyrik, wie in seinen Theaterstücken („Zriny“) durchweg, ein allzu jugendlicher Dilettantismus — war er doch noch nicht zweiundzwanzig Jahre alt, als er den Heldentod starb. Aber das tief religiöse Empfinden, das er mit all den Männern dieser Zeit teilt, und die edle und feurige Begeisterung lassen manche Länge, manch hohles Pathos übersehen, zumal er die große Gabe des echten Volkssängers hat, mit vorzüglichen Anfängen seiner Gedichte sofort in die kriegerische Stimmung zu versetzen.

> Frisch auf, mein Volk! Die Flammenzeichen rauchen,
> hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht — („Aufruf“)

das packt sofort mit derselben Wucht wie die drohende Frage:

> Das Volk steht auf, der Sturm bricht los:
> wer legt noch die Hände feig in den Schoß? („Männer und Buben“.)

Und wie gute Anfänge und gute Schlüsse ihm gelingen, so auch oft ein zündender Kehrreim: „Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd“.

Zarter und weicher als Arndt und Körner ist der dritte in diesem Bunde, **Max von Schenkendorf**, freilich nur in seiner Dichtung, nicht im Leben; denn trotz seiner gelähmten rechten Hand zieht er mit in den Kampf und hilft bei Leipzig siegen. Zwar können auch seine Töne scharf klingen, so wenn er den „Landsturm" begrüßt:

> Die Feuer sind entglommen
> auf Bergen nah und fern,
> ha, Windsbraut, sei willkommen,
> willkommen, Sturm des Herrn!

oder wenn er sein schönes Lied „Auf Scharnhorsts Tod" anstimmt oder sein „Soldaten-Morgenlied" beginnt:

> Erhebt euch von der Erde,
> ihr Schläfer, aus der Ruh,
> schon wiehern uns die Pferde
> den guten Morgen zu!

Aber die rechten Töne findet der schwärmerisch und romantisch Veranlagte doch vor allem in zarteren Stimmungen, sei es nun, daß er die „Rose, schöne Königsrose" beklagt („Auf den Tod der Königin") oder die „Muttersprache, Mutterlaut! – Wie so wonnesam, so traut!" preist. Selbst wo er die Freiheit, das hohe Ziel des männermordenden Kampfes besingt, da erklingen sanfte Klänge:

> Freiheit, die ich meine,
> die mein Herz erfüllt,
> komm mit deinem Scheine,
> süßes Engelsbild.

Von überallher erklingen in jenen großen Jahren die Stimmen, die Kampf und Freiheit, Haß und Rache, Schlachtentod und Sieg besingen. Mancher trifft mit einem einzigen Lied die rechte Stimmung, wie der Berliner Lehrer August mit seinem schnell zum Volkslied gewordenen Triumphgesang auf die aus Rußland kehrende Armee mit dem wuchtig drohenden Kehrreim:

> Mit Mann und Roß und Wagen,
> so hat sie Gott geschlagen.

Singbar allerdings müssen diese Lieder sein, wenn sie zünden sollen, und so hat **Friedrich Rückert** mit seinen „Geharnischten Sonetten" keinen Erfolg errungen, abgesehen davon, daß außer der Künstlichkeit der Form auch die oft gesuchten und nicht gefundenen Reime die Bedeutung dieser Freiheitsgesänge schmälerten. Rückert ist ja im übrigen die mit seinen Kriegsliedern nicht errungene Volkstümlichkeit später überreichlich zuteil geworden, als er in seinem „Liebesfrühling" eine Unzahl von Liebesgedichten vereinigte oder in der „Weisheit des Brahmanen" alltägliche Weisheiten in hübsche Formen kleidete. Rückerts Kunst litt unter einer ungeheuren Fruchtbarkeit. Er dichtete und reimte unaufhörlich bis in sein hohes Alter, und so sind denn die wertvollen Gedichte in dieser Überfülle spärlich verteilt, wie etwa das Sehnsuchtslied vom „Barbarossa" oder eine zarte Strophe:

> Du bist die Ruh',
> der Friede mild,
> die Sehnsucht du
> und was sie stillt!

Aber schließlich versandet seine bändereiche Lyrik in den gekünstelten Formen orientalischer Vorbilder, die er allerdings nicht nur nachgebildet, sondern auch meisterhaft übersetzt hat.

Innere künstlerische Kämpfe, wie sie Kleists Schaffen eigen waren, berühren diese Freiheitssänger nicht. Aber schon bei dem nächsten Dramatiker nach Kleist, bei **Franz Grillparzer**, tritt das Ringen nach dem neuen Darstellungsstil wieder in die Erscheinung. Denn auch ihm ist die Gabe der Dichtkunst zum Verhängnis geworden, wenn er auch in seiner Vaterstadt Wien, die er sein ganzes Leben lang nur auf kürzere Zeiträume verlassen hatte, erst als ein Einundachtzigjähriger 1872 eines natürlichen Todes starb. Aber als im Jahre 1838 nach manchen vorhergehenden Mißerfolgen auch sein Lustspiel „Weh dem, der lügt!" vom Wiener Theaterpublikum in rücksichtslosester Weise abgelehnt worden war, da zog er sich zornig und vergrämt von der Welt zurück und verschloß die drei Dramen, die er während des langen Restes seines Lebens nur noch verfaßte, in seinen Schreibtisch, mit der Aufforderung, sie nach seinem Tode zu verbrennen; was nicht geschah. Wenn Grillparzer — nach eigenem verbitterten Ausspruch „ein von ihr vergessener Liebhaber" der Muse der Dichtkunst — nach jener Feststellung eines völlig vergeblichen Ringens um den Beifall seines Volkes, den der theaterfreudige Österreicher weit mehr ersehnte als der verschlossene Norddeutsche, nicht auch seinem Leben wie seinem Schaffen ein Ziel gesetzt hat, so liegt das in seiner ganz anders gearteten Charakteranlage. Nicht als ob Grillparzer von Haus aus weniger leidenschaftlich veranlagt gewesen wäre als Kleist; aber der Selbstmord der Mutter und der in seiner Familie spukende Wahnsinn hatten von früh auf sein Empfindungsleben eingeschüchtert, und nun brach er nicht gewaltsam mit dem Schicksal, sondern fand sich mit ihm in einer immer pessimistischer und verärgerter werdenden Lebensauffassung ab. Nur mit dieser Weltanschauung konnte er auch den zermürbenden Kampf mit der allmächtigen Wiener Theaterzensur, die ihm oft genug Schwierigkeiten bereitete, ertragen, vor allem aber die jahrzehntelange öde Beamtenlaufbahn unter Metternichschen Behörden, in der seine Dienste nie Anerkennung fanden; denn man hielt einen Dichter von vornherein für einen schlechten Beamten. So kennzeichnet seine Lebensauffassung denn einerseits Mutlosigkeit und Entsagung, die sich auch darin äußerte, daß er nicht den Entschluß zu einer Ehe mit seiner „ewigen Braut" fassen konnte, in deren Armen endlich der Greis starb; anderseits Zorn und Vergrämtheit, denen er in ungemein bissigen Epigrammen Luft machte, die er aber vorsorglich in seinem Schreibtisch versteckt hielt. Als man dann dem inzwischen zur Anerkennung gelangten Dichter zu seinem achtzigsten Geburtstag aus allen Gesellschaftsschichten große Ehren zuteil werden ließ, da

fand er keine Worte des Dankes mehr, nur ein grämliches „Es ist viel zu spät!“

Es ist Grillparzer schwerer geworden als Kleist, sich von den geistigen Strömungen freizumachen, in denen er aufgewachsen war. So ist sein erstes Drama, „Die Ahnfrau“, ganz romantisch. Da er aber selbst die Romantik verabscheut und Goethe, der ihm ebenso freundlich entgegengekommen war, wie er sich Kleist gegenüber ablehnend verhalten hatte, abgöttisch verehrt, somit die klassische Dichtkunst als das erstrebenswerte Ideal ansieht, so ist bereits sein zweites Drama, „Sappho“, aus dem klassischen Geiste empfangen. Sein drittes Werk, „Das Goldene Vlies“, zeigt schon stark das realistische Gepräge des Zukunftsdramas. Und nun folgen in seinem weiteren Schaffen romantische, klassische und realistische Dramen in regelloser Abwechslung. Inzwischen versuchte er sich auch in der Erzählung, wo ihm zwei wertvolle kleine Geschichten, „Der arme Spielmann“ und „Das Kloster von Sendomir“, gelingen, während seine lyrischen Bestrebungen keine Werke von dauerndem Werte zutage gefördert haben.

In zwei Herbstwochen des Jahres 1816 hat der Dichter in leidenschaftlicher Aufregung sein erstes Werk — jugendliche Versuche sind vorhergegangen — „Die Ahnfrau“, niedergeschrieben, und mit derselben Hast stürzt die Handlung dieses Dramas vorwärts, das ganz und gar zu den aus der Romantik hervorgegangenen sogenannten „Schicksalsdramen“ gehört. Das ist eine Gattung, wie sie Zacharias Werner und Adolf Müllner in ihrem „24. Februar“ und „29. Februar“ begründet hatten, Dramen, in denen nicht das gewaltige Schicksal der Antike, sondern irgendein Familienfluch oder eine mit der Verwünschung einer spukenden Urahne belegte Hausaxt mit oft unfreiwilliger Komik ihres dämonischen Amtes walten. Auch in Grillparzers Erstlingswerk geht ein Fluch in Erfüllung, der um der Sünden der Ahnfrau willen auf dem Geschlechte ruht: der als Kind geraubte Sohn wird Räuberhauptmann, tötet als solcher seinen Vater, verliebt sich in seine Schwester, die darob im Wahnsinn endet, und stirbt endlich selbst in den Armen der aus dem Grabe erstandenen Ahnfrau. An romantischen Schrecken und Gespenstern fehlt es also nicht, auch der vierfüßige auftaktlose Vers ist ein beliebtes romantisches Versmaß; aber ganz unromantisch ist der außerordentlich geschickte Aufbau der Handlung.

Auch „Der Traum ein Leben“ führt in romantische Welten. Wenn der feurige und abenteuerlustige Rustan seine friedliche Hütte und die freundliche Geliebte verlassen will, um Ruhm und Reichtum zu erwerben, und nun in der Nacht vor dem Aufbruch in einen heilenden Traum verfällt, in dem er alle die Gefahren kennenlernt, die ihn am Hofe von Samarkand erwarten und denen er, zum Verbrecher werdend, erliegt, dann tut sich die Welt von „Tausendundeiner Nacht“ vor uns auf. Wenn er freilich auf diesen Traum hin verzichtet und nun den stillen Frieden seiner Brust vorzieht,

so entspricht das nicht unstillbarer romantischer Sehnsucht, sondern nur Grillparzerscher resignierter Lebensauffassung. Aber das Verschwimmen von Leben und Traum, dieser selbst, in dem die Gestalten des Lebens in der Umformung des Traumes wiedererscheinen, der feine Zug, als Rustan mitten im Traume mit einemmal diesen selbst empfindet (IV. Akt, kurz vor dem Ende von dessen erstem Teile), die dämonische Gestalt seines bösen Geistes Zanga — das alles entspringt romantischer Phantasie.

In diese Gruppe, trotz dem oft ausgesprochen zutage tretenden Realismus der Darstellung, gehört auch sein Lustspiel „Weh dem, der lügt!“ Wie allen guten deutschen Lustspielen fehlt es auch dieser Komödie nicht an tiefem Gehalt, der aber in eine anmutigere Form gegossen ist, als sie Lessing in seiner an die Tragödie streifenden „Minna“ oder Kleist in dem derben „Zerbrochenen Krug“ aufbringt. Und diese Anmut tritt um so deutlicher hervor, als die zierliche Barbarentochter Edrita und der prächtige Küchenjunge Leon, der den Neffen seines Herrn aus der Gefangenschaft befreien, dabei aber nicht lügen soll und nun die Wahrheit immer so sagt, daß sie keiner glaubt, in Gegensatz gestellt sind zu dem bärenhaften Germanen der Merowingerzeit und seinem halb blödsinnigen Schwiegersohn.

Grillparzers letztes romantisches Drama ist sein tiefstes Werk: „Libussa“. Es ist der auch von Brentano in seiner „Gründung Prags“ verwertete Sagenstoff von den drei mit zauberischen Gaben versehenen Töchtern des letzten Böhmenherzogs Krokus, von denen Libussa nach dem Tode des Vaters die königliche Würde übernimmt, die Verbindung mit dem Geisterreich aufgibt und sich zu den Menschen herabneigt, weil unter ihnen einer ist, den sie liebt. Aber sie erringt Primislaus erst, indem sie auch von ihrer königlichen Höhe herabsteigt und ganz zum demütigliebenden Weibe wird. Damit erfüllt sich ihr Geschick: Sie bleibt eine Fremde in dem Wirklichkeitsstaate, den ihres Gatten tatkräftige, schaffensreiche Regierung herbeiführt, eine Fremde in der Gemeinschaft einer neuen arbeitskräftigeren Zeit, als deren Sinnbild die erste Stadt im Staate der Ackerbauer gegründet werden soll. Das Leben flutet über sie hinweg, sie stirbt an der neuen Wirklichkeit.

Sind diese Dramen Grillparzers aus romantischem Geiste erwachsen, so ist „Sappho“ aus klassischem Geiste geboren; nicht nur dem Stoff, sondern auch dem Gehalt nach. Sappho, die gefeierte Dichterin, will über der Ehre ihrer Kunst nicht die Liebe als Weib entbehren. Aber den Auserwählten, Phaon, zieht es zu der unbedeutenden, jedoch rein weiblichen Melitta, und Sappho lernt erkennen, daß Künstler sein heißt: auf die Freuden des Lebens verzichten. Ein klassisches „Lerne entsagen!“ wird von ihr gefordert, aber sie findet den Frieden nur im selbstgewählten Tode. Die Einfachheit des klassisch-antiken Dramas spricht aus diesem merkwürdig abgeklärten Jugendwerk. In besonders starkem Maße verzichtet Grillparzer hier auf die ihm

sonst eigene Individualisierung seiner Gestalten, deren er für das schlichte Werk nur drei zur Handlung bedarf, und er gestaltet die Personen, besonders Phaon und Melitta, ganz typisch.

Klassisch nach Stoff, Stil und Gehalt ist auch „Des Meeres und der Liebe Wellen“, das unter diesem romantischen Titel die alte Hero-Sage behandelt. Auch dieses Werk ist ganz zum Seelendrama geworden, wie sich vor allem in dem fast handlungslosen vierten Akt zeigt. Mit großer Zartheit ist das Liebespaar erfaßt, besonders Hero, die als jugendliche Priesterin mit dem Leben abgeschlossen zu haben meint und in der nun beim Anblick Leanders die weiblichen Gefühle erwachen. Als dann die Strenge des Lebens, verkörpert in dem Oheim, Entsagung fordert, da ist es zu spät, und das gewaltsame Ende Leanders führt auch ihren Tod herbei, einen Tod aus gebrochenem Herzen, wie ihn auch Libussa und Penthesilea sterben.

Das dritte Werk Grillparzers, die Trilogie vom „Goldnen Vlies“, weist in der Problemstellung und in den Charakteren trotz dem klassischen Stoffe schon stark realistische Züge auf. Denn das Vlies selbst ist kein romantisches Zauberwerk, es hat keine geheimen Kräfte, und der Fluch, der auf ihm ruht, entscheidet nicht seine Bedeutung. Phrixos, der erste Besitzer, fällt dem Vliese schon zum Opfer, bevor er es mit seinem Fluche belegt hat. Die Bedeutung dieses begehrenswerten Gegenstandes beruht also nicht auf geheimen Kräften, die es besitzt, sondern die ihm zugeschrieben werden. Um seinetwillen erschlägt Aëtes seinen Gastfreund, dann ziehen die „Argonauten“ aus, das Vlies zu erwerben. So erweckt es Begierde und streut dadurch Verderben aus, wie der Hort der Nibelungen, über alle, die ihm nahekommen. Auch über Medea, nach der der dritte Teil der Trilogie benannt ist, denn sie wird des Vlieses wegen zur Verräterin an ihrem Elternhause, und sein Besitz bringt Unsegen über sie und Jason, dem sie in die Ehe nach Griechenland folgt. Wie diese Ehe zugrunde geht, das hat Grillparzer mit ganz realistischen Zügen dargestellt. Er zeigt uns Jason, der in der Fremde ein Held ist, zu Hause als den schwachen Menschen, den Egoisten, und als solchen erkennt ihn Medea: „Nur er ist da, er in der weiten Welt“, so kennzeichnet sie seine Selbstliebe. Sie aber, die Schöne, die Liebliche im heimatlichen Barbarenlande, ist im Lichte des heiteren Griechenlandes nur herb und unzart; die Leier zerbricht in ihrer ungeübten Hand, den Griechen ist sie eine Fremde. Ja sie wird es selbst ihren Kindern in diesem Lande, und so tötet sie sie und verurteilt sich selbst zur Verbannung. Aber nicht das ist das Tragische in ihrem Schicksal, daß sie verstoßen wird oder daß sie die Liebe Jasons verliert, sondern sie geht daran zugrunde, daß das Idealbild zerschellt, das sie sich von dem Geliebten gemacht hatte, der nun in seiner ganzen Gewöhnlichkeit sich vor ihr enthüllt hat; denn so meint sie verzweiflungsvoll zu Kreusa, der sich der Treulose zugewendet hat: „Du kennst ihn nicht, ich aber kenn' ihn ganz!“

Erscheint diese Auffassung des Medeastoffes schon ganz wie ein modernes Ehedrama, so will Grillparzer auch in seinen geschichtlichen Dramen neue Bahnen beschreiten. In „König Ottokars Glück und Ende“ will er weder Moral noch Begründung der Geschehnisse bringen; die nackten Tatsachen an sich erscheinen ihm schon ausreichend, ja allein bedeutend für eine historische Tragödie. So soll in diesem Drama lediglich die Macht Ottokars und sein Untergang im Kampfe mit Rudolf von Habsburg geschildert werden, ein Ziel, das Grillparzer freilich nicht erreicht hat. Ein äußerer Einfluß der Schillerschen Dramen ist noch zu stark, und Grillparzer kommt ohne theatralisch aufgebauschte Massenszenen und gar Liebesintrigen nicht aus.

Weit realistischer wagt Grillparzer im „Treuen Diener seines Herrn“ zu sein und im „Bruderzwist in Habsburg“, besonders in den Gestalten Ottos von Meran und Rudolfs II., Dramen, in deren erstem aber der Stoff unerquicklich ist, während in dem anderen dieses eine Mal Grillparzer der dramatische Aufbau mißlingt.

Somit bleibt die Krone seiner realistischen Dramen und damit wenn auch nicht das beste, so doch das am weitesten in die Zukunft weisende Werk „Die Jüdin von Toledo“. In die Fesseln dieses raubtierhaft schönen, sinnlich begehrenden Judenmädchens, das von moralischen Gesetzen nichts weiß, gerät der in spanisch-engherziger Etikette aufgewachsene, an der Seite einer kühl-verständigen Gattin weltfremd lebende König Alphons. Und Rahels Launen gewinnen einen solchen Einfluß auf ihn, und ihres Vaters schmutzige Gier auf seine Umgebung, daß das Staatsgetriebe schweren Schaden zu nehmen droht. Da greift die Königin mit den Großen des Landes ein; Rahel wird ermordet. Zwar wütet Alphons zuerst, dann aber lernt er seine Pflicht erkennen, und als er vollends Rahels nun von allen Reizen anmutigen Lebens losgelöste, in Todesstarre krampfhaft ausgestreckte Glieder sieht, da ist sie aus seinem Herzen ausgelöscht. Dieser Abschluß stellt sich in seiner ganz unpathetischen, ganz realistischen Auffassung des Lebens neben die Szene der Todesfurcht im „Prinzen von Homburg“, ist aber freilich Jahrzehnte später entstanden.

Der stark romantische Einschlag in Grillparzers Dramen beruht nicht zum wenigsten auf den Einwirkungen seiner theaterfreudigen Vaterstadt, auf deren Vorstadtbühnen sich eine ganz besondere Gattung von Dramen mit alter Überlieferung erhalten hatte. Hier war nämlich der von Gottsched für Norddeutschland endgültig verbannte Hanswurst fröhlich wieder eingekehrt und trieb nun seine alten Späße in der Gattung der Zauberpossen, Stücken, in denen böse und gute Geister mit ihren Dienern die Menschen peinigen oder belohnen, je nachdem sie es verdienen: Geizhälsen wird ihr Gut weggenommen, Liebende werden zusammengeführt, Verschwender sucht man auf eine gute Bahn zu führen, Haustyrannen wird das Schmähliche ihres

Charakters vor Augen geführt. Dabei geschehen denn vielerlei Zaubereien, die Versenkung und die Flugmaschine sind fortwährend in Tätigkeit. Die Hauptpersonen singen ein fröhliches „Entreelied", und dem schwülstigen Hochdeutsch der Geister zieht man die Mundart der Menschlein durchaus vor. Kurz, es ist eine recht lebhafte, aber dabei auch urgemütliche Welt, in der Hanswurst meist als Bedienter sein lustiges Wesen treibt.

Aus der Mitwirkung in solchen Stücken erwachsen dem Schauspieler **Ferdinand Raimund** seine eigenen Zauberpossen. Und er hat den Zauberstab seines Geisterkönigs in der Hand, der die schlichtesten Charaktere und Ereignisse mit Poesie vergoldet. Denn wenn es auch immer märchenhaft ist, so ist alles, was er schildert - und darin liegt die Bedeutung — auch psychologisch wahr. Wenn dem Menschenfeind Rappelkopf der Alpenkönig als sein Doppelgänger entgegentritt und ihm so das Abschreckende seines Wesens recht ad oculos demonstriert, so geschieht die Wandlung im Wesen des zu Bessernden nicht durch Zauberei, sondern wir werden Zeugen, wie sie allmählich einsetzt und fortschreitet; wie uns denn überhaupt Raimund an allem teilnehmen, uns alles sehen läßt. Will er uns das Altern eines Mannes darstellen, so läßt er auf der Bühne „die Jugend" den Greis verlassen und ihn von der Hand „des Alters" niederbeugen. Diese Verkörperung abstrakter Begriffe weiß Raimund merkwürdig lebendig zu gestalten, und es ist ein genialer Gedanke, wenn vor den Verschwender das fünfzigste Jahr seines Lebens als Bettler tritt und ihm so viel abbettelt, daß der später Verarmte davon leben kann. Dabei wird Raimund nie sentimental, oft aber ergreifend, eine Stimmung, die er dann noch mit prächtigem Humor zu verklären weiß. So veredelt er den Hanswurst in der Person Valentins im „Verschwender" — dem besten seiner Dramen neben dem „Alpenkönig und Menschenfeind" — zu einer wunderbar lebensvollen Gestalt. Auch volkstümlich weit über seine Vorstadtbühne hinaus ist Raimund geworden. Wer kennt nicht die hübschen Lieder: „Da streiten sich die Leut' herum — Wohl um den Wert des Glücks" und „Brüderlein fein, Brüderlein fein — 's muß geschieden sein!" — Aber es ist, als wenn ein besonders trübes Geschick die großen Dramatiker der ersten Jahrhunderthälfte verfolgt; im Jahre 1836 endet Raimund, der ein Jahr älter war als Grillparzer, durch Selbstmord; sein Dichten hatte ihm nicht genügt, nach der Palme der Tragödie hatte er gestrebt, aber auf diesem Gebiete keine Erfolge errungen, auch nicht verdient. Und dann mußte er es erleben, daß sein geliebtes Publikum seinen reinen Kunstwerken die frechen, aber geschickt gemachten, wenn auch ganz unkünstlerischen Possen eines anderen Schauspielers vorzog, Johann Nestroys, von dessen „Lumpazivagabundus" Raimund meinte: „So einen gemeinen Titel hätt' ich nicht niederschreiben können." Da machte der Schwermütige „halt Platz".

So wie das Romantische in Raimunds Dichten nicht auf einer literarischen Zusammengehörigkeit mit der eigentlichen deutschen Romantik beruht, sondern aus einer unabhängig davon bestehenden örtlichen Überlieferung erwachsen ist, so ist auch das romantische Empfinden des Nikolaus Niembsch, Edlen von Strehlenau, der unter dem Namen **Nikolaus Lenau** dichtete, nicht Ausfluß einer bestimmten literarischen Richtung, sondern der Ausdruck einer besonders eigenartig veranlagten Persönlichkeit. Denn in dem zu Csatad in Ungarn geborenen Sohne eines leichtlebigen Offiziers mischt sich deutsches mit slawischem und magyarischem Blute, und aus der leidenschaftlichen Ruhelosigkeit seiner Familie und seines Heimatlandes erklärt sich sein unbefriedigt wanderndes Umherirren, das ihn gelegentlich bis in die Neue Welt nach Amerika führt. In ihm kämpft und gärt es ununterbrochen; er sucht Linderung in der Musik, die er auf der Geige bewundernswert ausübt, und in der Natur, die ihm zur Dichtung wird. Es ist die Natur des Ozeans, der Alpen, der Steppe, die er sucht, und nach Amerika ziehen ihn vor allem die Urwälder und die Fälle des Niagara. Aber wie überall findet er auch in Amerika, dem Lande des rastlosen Erwerbs, nur Enttäuschung. Aus allem erwachsen dem Leidenschaftlichen Schmerzen und Leiden, endlich auch aus der Liebe; er kann sich nicht aus den Fesseln einer bereits vermählten Frau lösen. Ein Schlaganfall kündigt dann den Zusammenbruch: 1844 wird er geisteskrank, zweiundvierzigjährig. Er lebt noch sechs Jahre.

Von Anfang an spricht das Gefühl des Sich-nicht-in-die-Welt-finden-Könnens, die Empfindung, ein Einsamer zu sein „Ich komme mir vor wie ein Schlüssel, der in kein Schloß paßt" — auch aus seiner Dichtung. Müdigkeit und Verzweiflung erfüllen ihn ganz. „Müd' bin ich, als brauchte ich Jahrhunderte, um mich auszuschlafen", so trauert er einmal, und diese Stimmungen spiegeln seine besten Gedichte wider. Er klagt nicht nur über das Vergehen der heiteren Natur („Frühlings Tod", „Herbstklage"); ihm ist auch das dürre Blatt, das durchs Fenster kommt, eine Meldung des eigenen Todes. Ganz in Todesgedanken versenkt er sich, wenn er in den „schwarzen See" blickt; Todesmüdigkeit, die mit dem Leben abgeschlossen hat, spricht aus dem letzten seiner „Waldlieder" oder aus der „Bitte":

Weil' auf mir, du dunkles Auge,
übe deine ganze Macht,
ernste, milde, träumerische,
unergründlich süße Nacht!

Nimm mit deinem Zauberdunkel
diese Welt von hinnen mir,
daß du über meinem Leben
einsam schwebest für und für.

Was auch diesen Dichter innerlich zerreißt, ist der Kampf zweier Welten in ihm, der romantischen und der wirklichen; in jener lebt er, zu dieser zieht es ihn, wie er selbst einst in seinen Studienjahren gesteht: „Ich will Licht, Klarheit, Wissen!" So zeigt sich denn auch in seiner Lyrik gelegentlich ein deutlich hervortretender Realismus. In seinen „Schilfliedern" sieht er die Natur nicht mehr mit romantischen Augen, sondern mit scharfer Beobach-

tung. Am deutlichsten aber zeigt sich sein Realismus, wenn er Augenblicksbilder, scharf ausgeprägte Erlebnisse in vollendeter künstlerischer Form gestaltet, sei es nun die Fahrt in der lieblichsten der Maiennächte mit dem freundestreuen Postillion oder die Begegnung mit den drei Zigeunern, die Rast in der Heideschenke, die nächtliche Fahrt oder die lebendig-stürmische Werbung.

Unbefriedigt wie im Leben ist Lenau auch im Dichten. Es zieht ihn zu anderen Ausdrucksformen seiner Kunst, er strebt zum Epos. Aber seine ausgesprochene lyrische Begabung versagt an umfangreicheren Aufgaben. Wohlgelungen ist der kleine epische Zyklus „Mischka"; aber „Faust", „Savonarola", „Die Albigenser" sind lyrisch, neigen auch stellenweise zu dramatischem Ausdruck, aber epischer Aufbau, epische Geschlossenheit fehlt ihnen.

Ist in Lenaus Gedichten alles Stimmung, Gefühl, so ist in denen des Grafen **August von Platen** alles Form. Ist Lenau in gewissem Sinne ein Nachfahre der Romantiker, so Platen nach seinem Geistesgehalt ein Klassiker. Denn wie diese sucht er nach dem Schönen, und diese Sehnsucht nach dem Schönen an sich, dem Schönen in denkbarster Vollendung zerreißt sein Inneres so schmerzlich, wie nur die Seele Kleists oder Lenaus zerrissen ist („Tristan"):

> Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
> ist dem Tode schon anheimgegeben,
> wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
> und doch wird er vor dem Tode beben,
> wer die Schönheit angeschaut mit Augen.

Ihm selbst hat das Schicksal Tod und Grab auf Sizilien beschert, wo er 1835, noch nicht vierzig Jahre alt, in Syrakus starb.

Durch die vollendete Formgebung glaubt Platen in der Dichtung diese Schönheit zu erringen: „Die Vollendung der Form ist die höchste Selbstverleugnung des Künstlers." Aber er sucht nicht nach neuen Formen, sondern er erfüllt alte, besonders kunstvolle mit neuem Leben. Bei keinem Dichter empfinden wir die Form eines Gedichtes so als unbedingt zum Gehalt gehörig wie bei Platen; was bei Rückert, wenn er orientalische Versmaße übernimmt, Spielerei ist, das ist bei Platen unbedingte Notwendigkeit. So zeigt denn die kunstvolle Form der „Ghaselen" — Gedichte, bei denen der oft schon auf der vorletzten, ja dritt- oder viertletzten betonten Silbe einsetzende Reim des ersten Verses in jedem folgenden geraden Verse wiederholt wird — bei Platen keine Spur naheliegender Künstelei; man denke nur an die Einleitungsstrophe seiner Sammlung:

> Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
> doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her!
> Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
> ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her!

Ebenso ist er Meister des Sonetts, und besonders die „Sonette aus Venedig" zeigen ihn seinem Ideal des Schönen nahe. Mehr und mehr sieht er dann in klassischen Formen die edelsten Vorbilder, seine „Oden" und „Festgesänge" zeigen seine Meisterschaft auch in dieser Gattung. Klassische Vorbilder ahmt er denn auch in der satirischen Art des Aristophanes in seinen Lustspielen nach, deren dauernder Wert jedoch von vornherein darunter leiden muß, daß sie sich nur gegen literarische Strömungen („Der romantische Ödipus") und sogar solche von ganz unbedeutender Art wie das Schicksalsdrama richten („Die verhängnisvolle Gabel"), nicht wie diejenigen des Aristophanes über eine Literaturrichtung hinaus gegen die umstürzende Weltanschauung eines Euripides. — Wie Lenau ist auch Platen im Grunde nur Lyriker; dramatische, epische Versuche mißlingen; nur aus seinen Balladen — „Der Pilgrim vor St. Just", „Das Grab im Busento" — spricht neben der lyrischen Stimmung auch epische Geschlossenheit.

Klassische Werte wie Platen sucht auch der Schwabe **Eduard Mörike** zu bilden. Wenn er dabei nicht wie fast alle großen Dichter dieser Jahrzehnte Zeugnis dafür ablegt, daß in besonderem Maße zu seiner Zeit ein großes künstlerisches Ringen gewaltige Opfer fordert, so kommt das daher, daß er ängstlich die Stille seines Lebens hütet, weil er, wie sein Maler Nolten, „den Schmerz der Leidenschaft" fürchtet, daß er sich sorgsam in die Stimmung seines behäbigen Landpfarramtes hineinzuleben versucht. Und wenn im Grunde auch er das Leben nicht zu meistern verstand, so versuchte er doch wie Grillparzer keinen Kampf, sondern ließ sich treiben.

Auch Mörike sucht das Schöne an sich, er findet es in der antiken Dichtkunst und in der deutschen klassischen, zumal in Goethe („Antike Poesie"). Antike Dichter sind Vorbilder seiner Poesie, Catull, Tibull, Theokrit vor allen. Aber auch edle Formen anderer Zeiten erfüllt er mit Schönheit, so besonders das Sonett, dessen „gedrängte Kränze" sich „wie von selber unter meinen Händen" flechten („Am Walde"), vielleicht nirgends schöner als in dem Gedicht „An die Geliebte". In der Schönheit findet er die Seligkeit des Lebens: „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst" („Auf eine Lampe").

Aber Mörikes Lyrik hat nichts von der Formenstrenge Platens, die so leicht kühl erscheint; denn wenn er auch in einer idealen Welt der Schönheit lebt, so verleugnet seine Kunst nicht ihre Herkunft aus dem Boden seines sangesfrohen Heimatlandes. Die tiefste Schönheit des Volksliedes ist ihm aufgegangen: er dichtet dessen Stoffe nach und gebraucht die Formen des Volksliedes; ihm gelingt ganz dessen oft formelhafter Ausdruck, und ungezwungen erscheinen die mundartlichen und altertümlichen Sprachwendungen in diesen Gedichten. Die ganze kunstlose und doch nur vollendeter Kunst zugängliche Schlichtheit des Volksliedes spricht aus dem Gedicht vom „Ver-

lassenen Mägdelein“ oder vom „Gärtner“. Auch Mörikes Balladen entspringen aus diesem Geiste; das Andeutende und Unbestimmte, wie es in den knappen Zeilen von „Schön Rohtraut“ fast mehr verhüllt als ausspricht, wirkt im „Feuerreiter“ echt volkstümlich geheimnisvoll.

Und doch wird man Mörike nicht gerecht, wenn man ihn nur in Abhängigkeit von Vorbildern, von Strömungen zeigt. Mörike ist ganz der naive Dichter, wie ihn Schiller versteht, er ist ganz Natur; nicht vieler Lyriker Gedichte sind so wenig gemacht wie die seinen; sie sind entstanden, sie sind schön, vollendet in sich, wie irgendein Kunstwerk der Schöpfung. „Mein Genius jauchzt in mir“, so jubelt der Dichter einst; und ein jedes solches Jauchzen bringt dann ein Wunderwerk seiner Kunst hervor, bei dem alle kritischen Stimmen schweigen. Da wird sein Verhältnis zur Natur zu einer mystischen Gemeinschaft, die dem Dichter alle Geheimnisse des Weltschaffens enthüllt. Er hört im „Gesang zu zweien in der Nacht“:

> Wie süß der Nachtwind nun die Wiese streift
> und klingend jetzt den jungen Hain durchläuft!

Er hört „der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge“, er vernimmt die „wunderbarsten Stimmen“, den Gesang der Sphären, und er lauscht:

> O holde Nacht, du gehst mit leisem Tritt
> auf schwarzem Samt, der nur am Tage grünet.

Alles, was er sieht und hört, was ihm die Natur verrät, wird ihm zum Bilde („Um Mitternacht“):

> Gelassen stieg die Nacht ans Land,
> lehnt träumend an der Berge Wand;
> ihr Auge sieht die goldne Wage nun
> der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn.
>
> Und kecker rauschen die Quellen hervor,
> sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr,
> vom Tage,
> vom heute gewesenen Tage.

Wie Lenau und Platen ist auch Mörike ausgesprochen Lyriker; so stehen seine epischen Dichtungen an Wert zurück. Vor allem konnte ihm ein Roman wie „Maler Nolten“ nicht gelingen. Goethes „Wilhelm Meister“ ist das unverkennbare Vorbild; aber jeder epische Zusammenhang fehlt, der Inhalt, der in Wahnsinn, Verzweiflung und Tod ausgeht, ist gewaltsam; und so bleiben denn nur die persönlichen Beziehungen des Romans, die Sprache, die lyrischen Einschübe, die dem Werk seinen dichterischen Wert wahren. Mörike als Epiker ist nur da bedeutend, wo er die Idylle pflegt. Kurze Dichtungen dieser Art wie „Der alte Turmhahn“ oder das „Märchen vom sichern Mann“ sind meisterhaft, ebenso wie die Prosaerzählung von der „schönen Lau“. Ein Werk von bezauberndstem Reiz ist aber die Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“. Wie hier die Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts und das Genie des schon von Todesahnungen erfüllten Schöpfers des „Don Juan“ erschaut und dargestellt ist, wie hier die feinsten Einblicke

in die Tiefe künstlerischen Schaffens gewährt werden, das macht die kleine Dichtung zu einem Wunderwerk unserer Erzählungskunst.

Mörike war 1804 geboren, 1838 erschienen seine Gedichte, 1856 sein „Mozart“. Dann begann er zu verstummen, trotzdem er noch bis 1875 lebte. Von Anfang an hatten ihn lautere Stimmen, besonders die der weit beliebteren Rückert und Lenau, übertönt; von Anfang an war er ein Unzeitgemäßer gewesen, ein Einsamer in seiner Kunst.

Im selben Jahr wie Mörikes Gedichte erschien auch die erste noch unbedeutende Gedichtsammlung der größten lyrischen Dichterin Deutschlands, Annette von Droste, die auf Hülshoff bei Münster in Westfalen noch im alten Jahrhundert, 1797, geboren war. Auch sie ist eine Einsame; das Leben des schwächlichen und kränklichen Freifräuleins, deren Wesen etwas Herbes und Schweres, fast Männliches kennzeichnet, fließt bis zu ihrem Tode 1848 äußerlich geruhig dahin; daß ihr innere Kämpfe nicht erspart waren, das lehren ihre geistlichen Lieder, die sie in der Sammlung „Das geistliche Jahr“ vereinigte und in denen die dogmengläubige und doch mit Gott ringende Seele wohl einmal ächzt:

> Mein Jesu, sieh, ich bin zu Tode wund
> und kann in der Zerrüttung nicht gesunden!

Aber es sind religiöse Kämpfe, die sie erregen, von künstlerischen weiß ihre unbewußt schaffende Seele nichts. Stilfragen kümmern sie nicht, wie sie denn auch die Form gelegentlich vernachlässigt, und sie ist sich dessen nicht bewußt, daß ihr Dichten sich schon, zum Unterschied von dem der übrigen Lyriker ihrer Zeit, ganz realistisch gestaltet.

Schon in ihren epischen Dichtungen zeigt sich dieser Stil. Ihre Prosanovelle von der „Judenbuche“ erinnert mit ihrer fast nüchternen Sachlichkeit, ihrer ungeschminkten Derbheit, der fast aktenmäßig belegten Wahrheit, der Versicherung: „Dies alles hat sich wirklich zugetragen; ich kann nichts davon oder dazu tun“, an Kleists „Michael Kohlhaas“. Ihre Versepen zerfließen wohl im Aufbau und hinterlassen Unklarheiten in der Handlung; aber die Darstellung einzelner Vorgänge oder menschlichen Seelenlebens zeugen von scharfer Beobachtungsgabe. Besonders der „Spiritus familiaris des Roßtäuschers“, die alte Sage von dem Galgenmännlein, dessen Besitzer im Leben Glück hat, aber in der Sterbestunde dem Tode verfallen ist, wenn es ihm nicht vorher gelungen ist, des unheimlichen Gastes sich zu entledigen, was meist nicht glückt, zeigt die Vorzüge der Droste in stärkstem Maße; und das Schaurige empfinden wir weniger störend als oft in ihren Balladen.

Die scharfe Beobachtungsgabe des Realisten tritt aber vor allem in ihrer Naturlyrik hervor. Ihre starke Kurzsichtigkeit zwang sie, gerade die kleinen und kleinsten Erscheinungen des Naturlebens zu beachten, und sie ist darin von einer beispiellosen Feinhörigkeit und Feinsichtigkeit. Die durch-

wachte Nacht nimmt sie bis in die kleinsten Geräusche mit ihren Sinnen auf, und wenn sie auf der Heide ihres Heimatlandes in der Nähe des schaurigen Moores wandert oder sich lagert, so hört sie „der Fliege Angstgeschrill“ wie „den Fall der Beere“ und beobachtet mit scharfblickenden Augen das Gewimmel der Ameisen oder die Arbeit der Spinne („Die Lerche“). Ihre Heide ist ihr besonders vertraut. Sie kennt sie in Morgen- und Abendstimmung, bei Sonnenschein und Regen („Die Vogelhütte“); und wie sie jede Lebensäußerung ihrer Heimatnatur mit allen Sinnen aufnimmt, so empfindet sie auch die lautlose Stille, die ungestörte Ruhe, in der der Weiher schläft. Wie Mörike verrät auch ihr die Natur ihre letzten Geheimnisse. Ihr erscheinen die Tannen des fernen Gehölzes wie „dunkle Kandelaber“, und für die Ruhe der Natur findet sie den Ausdruck: „Die Luft hat schlafen sich gelegt, — Behaglich in das Moos gestreckt“ („Die Jagd“). Aus ihrer Heimaterde erblüht auch ihre Phantasie, erwachsen ihre Träume, so wenn sie aus dem Hünenstein den begrabenen Riesen sich erheben sieht oder in der Mergelgrube sich selbst wie ein Petrefakt erscheint. Und alle Schauer des gefährlichen Moores werden lebendig, wenn „der Heidemann“ kommt oder der Knabe im Moor vor Spuk und Gespenstern flieht.

Annette von Drostes Realismus erwächst nächst ihrer persönlichen Veranlagung aus ihrer engen Verbundenheit mit ihrer Heimaterde. Ebenso tritt auch in der epischen Dichtkunst der neue Stil da am deutlichsten hervor, wo die Erzählung ihr bestimmtes Gepräge durch die Landschaft erhält, in der die Handlung sich ereignet. Dieser Landschaftsroman ist im übrigen ein Kind der Romantik, nicht nur in dem Sinne, daß gerade diese das Verständnis für die Natur neu erweckt hatte, sondern auch durch den Umstand, daß ein Nachläufer der Romantik als erster sich in dieser Gattung versucht und durch dieses eine Werk vor allem seinen Namen vor Vergessenheit bewahrt hat: **Karl Immermann.** Denn seine tiefsinnige dramatische „Mythe“ von „Merlin“, dem Sohne des Teufels, teilt das Schicksal aller Lesedramen und wird wenig gelesen. Sein Epos „Tristan und Isolde“ blieb unvollendet. Sein Roman „Die Epigonen“ leidet unter zu enger Anlehnung an „Wilhelm Meister“, und die vorwiegend literarische Satire „Münchhausen“ ist heute ohne Kommentar nur noch schwer verständlich. Aber in dieses Zeitbild — denn in dem Lügenfreiherrn sieht Immermann den seiner Ansicht nach hohlen Geist der dreißiger Jahre verkörpert — ist nun sein Hauptwerk mit romantischer Spielerei abschnittweise eingeschoben: die Dorfgeschichte vom „Oberhof“. Die Tüchtigkeit des westfälischen Bauernlebens, wie sie sich in ihren besten und gesundesten Äußerungen in dem Dorfschulzen verkörpert, stellt der Dichter der lügenhaften Kultur gegenüber, ohne aber — und darin liegt die Bedeutung des Werkes — in Schönfärberei zu verfallen. Immermann ergeht sich keineswegs in Naturschwärmerei, er will uns nicht vorreden, daß

auf dem Lande etwa nur Tugend und Unschuld zu Hause seien. Seine Westfalen, der Dorfschulze an der Spitze, leben in einer Welt von Vorurteilen; aber sie füllen ihre beschränkte Welt ganz aus, sie leben für den Kreis, in den sie gehören; darin liegt ihre Kraft, darum leisten sie Tüchtiges. Diese besondere Gesundheit des Bauernvolkes hat Immermann vortrefflich deutlich gemacht, was ihm besonders dadurch gelungen ist, daß er nur lebenswahr darstellen und das Dargestellte für sich sprechen lassen will. Denn in diesem Werk ist der Romantiker zum Realisten geworden.

Die enge Verbundenheit mit dem ausgeprägten Charakter einer bestimmten Landschaft gibt auch einigen geschichtlichen Romanen dieser Zeit ihren großen und bleibenden Wert. Auch der geschichtliche Roman geht im übrigen wie der Landschaftsroman aus der Romantik hervor. Schon Arnims „Kronenwächter“ und einige von Hoffmanns Erzählungen hatten in trefflicher Weise in dieses Gebiet eingeführt. Und Ludwig Tieck verfaßte in der zweiten Hälfte seines langen dichterischen Lebens eine ganze Anzahl geschichtlicher Erzählungen, deren beste der leider nicht vollendete „Aufruhr in den Cevennen“ ist. Noch gegen Ende seines Lebens erscheint sein vortrefflicher geschichtlicher Roman aus der Renaissancezeit, „Vittoria Accorombona“. Zu dem durchaus historischen Empfinden der Romantik gesellt sich seit den zwanziger Jahren der Einfluß Walter Scotts, der sich schon in Hauffs „Lichtenstein“ zeigt. Scotts Art, nicht nur bedeutende Ereignisse früherer Zeiten zu schildern, sondern ein Kulturbild zu geben, in dem Sitten und Gebräuche nach geschichtlichen Quellen und volkstümlichen Überlieferungen getreu und die Menschen in enger Beziehung zur Natur ihrer Heimat dargestellt werden, findet dann besonders würdige Nachfolge in den Romanen von **Willibald Alexis.**

Aus einer französischen Réfugiéfamilie stammend — sie führte den Namen Hareng, später verdeutscht Häring — hat Alexis von 1832 an in seinen acht Romanen aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte der zweiten Heimat seiner vertriebenen Glaubensgenossen würdigen Dank ausgesprochen. Mit der Zeit der bayrischen Kurfürsten beginnend, behandelt er im „Falschen Woldemar“ das besonders durch den Demetriusstoff bekanntgewordene Motiv vom betrogenen und betrügenden Thronbewerber. In die Kämpfe des zweiten märkischen Hohenzollern führt dann der „Roland von Berlin“. Das nicht minder gefährliche Ringen Joachims I. mit dem aufrührerischen Adel schildert „Die Hosen des Herrn von Bredow“, Alexis' bestes Werk. Mit prächtigem Humor wird es uns vorgeführt, wie der wackere Götz von Bredow durch das besagte Kleidungsstück, das einzige dieser Art, das er besitzt, erst in den Verdacht des Raubrittertums gerät, dann aber durch dieselben Unaussprechlichen an der Beteiligung an einem völlig mißglückenden Adelsaufstand gehindert wird. In die unmittelbar folgende Zeit führt „Der Werwolf“. Der mächtigen Gestalt des Gro-

ßen Kurfürsten ist Alexis dann in seinem schwächsten Roman, „Dorothee“, nicht gerecht geworden. Dagegen ist Friedrich der Große in „Cabanis“ recht lebendig. Gerade dadurch, daß er nur im Hintergrund des Romans erscheint, hat sich Alexis auf wenige charakteristische, aber darum um so treffendere Striche beschränken können. Vorzüglich ist vor allem die Jugendgeschichte seines Helden, in der das Berlin der friderizianischen Zeit nach Familienerinnerungen dargestellt ist. Die armseligen Zustände der kleinen Residenzstadt, die beschränkten Anschauungen, die soldatische Steifheit der Bevölkerung stehen in einem höchst wirkungsvollen Gegensatz zu der gesellschaftlichen Feinheit, der höheren Kultur der französischen Kolonie. Auch die Kriegsereignisse sind packend dargestellt, wie denn Alexis übrigens auch in seiner volkstümlichen Ballade „Fridericus Rex“ die Stimmung des Siebenjährigen Krieges meisterhaft getroffen hat. Die Zeiten des Niedergangs behandeln endlich noch zwei Romane. „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“, das Wort, das nach der Niederlage bei Jena den Berliner Bürgern zugerufen wurde, steht wie ein Motto über der Zeit von 1804—1806, jener Zeit mit der Weltauffassung von Leben und Leben lassen, jener Zeit, in der alle Gesellschaftskreise der Stadt in Auflösung begriffen sind, die der Minister und Hofräte so gut wie der Offiziere und Kaufleute. Höchst deutlich wird die geschichtliche Notwendigkeit des Zusammenbruchs, wenn wir die seichten und alle ernste Lebensauffassung verneinenden literarischen Tees der feinen Gesellschaft besuchen oder heimliche Zeugen eines kleinen diplomatischen Frühstücks sind. Und selbst die biedere Landpartie des beschränkten Kleinbürgers bietet keinen Lichtblick in der allgemeinen Untüchtigkeit und Versumpfung. Die Knechtschaft, die kommen mußte, und die darauf folgenden Jahre der Gesundung und der Erhebung schildert der „Isegrimm“. Im Landadel, unter den Bauern, in den kleinen Städten hat sich die Volkskraft erhalten, die die Fesseln abwirft. — Der Dichter selbst hat noch die Gründung des neuen Deutschen Reiches erlebt.

Alexis, obwohl von Geburt Schlesier, hat die Märker gekannt wie kein Dichter vor ihm. Er weiß, daß sie schwerblütig und bedächtig sind, knorrig und zäh, von etwas grimmem Humor, aber tüchtig wie die Frau von Bredow und verwegen wie Hake von Stülpe im „Werwolf“, der Tezel seinen Kasten raubt. Alexis kennt den ernsten Grundcharakter seiner Helden, aber auch dem Humor läßt er sein weites Recht werden, wenn er uns beispielsweise für das wandlungsreiche Geschick von Herrn von Bredows merkwürdigem Kleidungsstück interessiert. Alexis kennt aber vor allem das Land, in dem diese Dinge vor sich gehen; er hat die Schönheit der Mark Brandenburg entdeckt: die sonnige Heide, das schaurige Luch, das gefährliche Sumpfland, die duftenden Kiefernwälder, die versteckten Waldseen. Ihm haben sich die Stimmungen dieser eigenartig bezaubernden Landschaftsformen erschlossen, er weiß, daß auch der mahlende Sand seine Reize hat und die knorrige

Kiefernwurzel ihre Schönheit. Und fast möchte man meinen, daß auch sein Stil etwas von diesem Knorrigen, Sandigen angenommen hat.

Es ist erschütternd zu sehen, mit welchen Opfern sich der realistische Stil aus den klassischen und romantischen Werten allmählich ablöst. Wohl kaum ein Zeitraum hat ein so starkes und so lange anhaltendes künstlerisches Ringen gesehen wie die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, am heftigsten sich im dramatischen Schaffen äußernd. Kleist und Raimund legen Hand an sich, Grillparzer begeht geistigen Selbstmord, und auch der vierte bedeutende Dramatiker der Zeit, der Westfale **Christian Dietrich Grabbe**, schloß 1836, im Alter von fünfunddreißig Jahren, sein durch Entbehrungen, Ausschweifungen und übermäßiges inneres Feuer verzehrtes Leben im Elend ab. Grabbe ist vierundzwanzig Jahre jünger als Kleist, zehn Jahre jünger als Grillparzer, und so ist er auf dem Entwicklungsgange des Realismus auch schon ein großes Stück weiter gelangt. Er ist der erste ganz realistische Dramatiker; denn was bei Kleist und Grillparzer doch nur gefühlsmäßig zum Durchbruch gekommen war, das geschieht bei Grabbe bewußt. Er weiß, daß er anders ist als die Klassiker und Romantiker, und er will es unter allen Umständen sein. Darin lag die Gefahr für ihn, an der er unterging. Denn in dem krampfhaften Bestreben, auf jeden Fall originell zu sein, spielt er sich, wie die Stürmer und Dränger im 18. Jahrhundert, auf das Genie hinaus, das keine Autorität und keine Kritik anerkennt. Da es ihm aber an der eigenen inneren sittlichen Kraft fehlt, die Schiller vom Dichter forderte, so steht er nun ohne Stützen da und bricht haltlos zusammen. Sein früher Tod fällt schon in die Zeit seiner abnehmenden Kunst hinein.

Genie, wie es Grabbe zu sein glaubt — und es fehlt ihm in der Tat nicht so viel daran — kennt er auch als Dramenhelden nur Genies, die den Stücken fast durchweg den Titel geben. An das Erstlingswerk, den „Herzog Theodor von Gotland“, gegen dessen Unbändigkeit Schillers „Räuber“ von wahrer Sanftmut sind, reiht sich ein „Kaiser Friedrich Barbarossa“, „Kaiser Heinrich VI.“, „Napoleon“, „Hannibal“, und geplant waren ein „Kosciuszko“, „Cid“, „Alexander“, „Marius und Sulla“, ja ein „Christus“, und Grabbe machte sogar den entschieden genialen Versuch, Don Juan und Faust in einem Drama ihre Kräfte miteinander messen zu lassen. Ohne Erfolg; denn die Erinnerung an Goethe und Mozart zum Schweigen zu bringen, ist Grabbe nicht der Mann. Alle diese Genies gehen an ihrer Umgebung zugrunde, und wenn Grabbe in diesem Sinne den Untergang Napoleons oder Hannibals darstellt, so zeigt er damit keinen schlechten historischen Sinn. Er strebt auch entschieden nach einem neuen Stil des historischen Dramas und versucht es, ganze Schlachten auf die Bühne zu bringen, die bisher nur durch Zweikämpfe angedeutet wurden. Dabei gerät er aber mit seinem Realismus nicht nur an die Grenze des Künstlerischen, sondern

auch des Wahren. Wenn er zwei feindliche Heere auf die Bühne führt und der eine General dann „Feuer!" kommandiert, der andere aber zu seinen Leuten sagt: „Gleichfalls!" so ergibt sich hier die denkbarste Unwirklichkeit („Napoleon" V,6). Wenn Grabbe dagegen durch eine Unzahl kleiner Szenen den historischen Hintergrund malt, von dem sich das Genie abhebt, so befindet er sich dabei auf einem bühnentechnisch sehr schwerfälligen, aber dramatisch mitunter recht glücklichen Wege. Da wird der Markt in Karthago, auf dem der Straßenjunge seine Thunfische ausruft („Hannibal" I,2), so lebendig wie das preußische Feldlager bei Ligny, in dem der Berliner Freiwillige seine Witze reißt („Napoleon" IV,4). Auffallenderweise verzichtet der Realist Grabbe nicht immer auf Verse, und „Don Juan und Faust" hebt er dadurch zweifellos auf eine abgeklärtere künstlerische Stufe. Da gelingt ihm denn eine so gewaltige Naturschilderung wie diejenige, die Faust der Donna Anna von der Höhe des Montblanc aus gibt (III,2), oder er findet großartige Worte für Fausts unendliche Wissens- und Lebensgier:

> . . . . Zeige mir
> den Abgrund, welchen ich nicht bodenloser,
> den Gipfel, den ich mir nicht schwindelnder,
> das Weltall, welches ich mir nicht
> unendlich größer denken könnte . . .

Das sind Gedanken von derselben Wucht, wie sie der größte Dramatiker des folgenden Zeitraums seinen Werken als bedeutendes Gepräge gibt; derselbe, der, wie Kleist uns die vollendete realistische Komödie, so endlich uns die vollendete realistische Tragödie geschenkt hat: Friedrich Hebbel.

14. Die Vollendung des Realismus.

Der Zeitraum von den Revolutionswirren der vierziger Jahre bis zur Errichtung des neuen deutschen Kaiserreichs ist in künstlerisch-literarischer Beziehung nur die Fortsetzung des vorhergehenden Abschnitts, von diesem in Erstrebtem und Erreichtem nicht anders unterschieden, als es eine gleichmäßige Entwicklung notgedrungen mit sich bringt. So wie das politische Leben und die naturwissenschaftliche Geistesrichtung in den mittleren Jahrzehnten des Jahrhunderts sich auf den vorangehenden gesetzmäßig aufbaut, so bleiben die künstlerischen Bemühungen mit ihrem realistischen Ausdrucksstreben, die auf jenen beiden Richtungen des öffentlichen und des geistigen Lebens im allgemeinen erwachsen waren, die gleichen; und neben den Realisten gibt es auch nach wie vor Dichter mit klassischer und romantischer Kunstübung. Und doch sind die Jahre vor der Jahrhundertmitte wenn auch nicht eine Markscheide von grundsätzlicher Bedeutung, so doch immerhin ein erkennbares Merkzeichen in der literarischen Entwicklung. Während nämlich der Realismus der vorhergehenden Zeit höchstens bei

Grabbe, der dadurch viel größere geschichtliche als künstlerische Bedeutung erlangt, mehr als unbewußtes Sehnen und Streben ist, wird er nunmehr zu einem bewußt erstrebten Kunstziele. Und während in jener Zeit klassische und romantische Werte zwar alte, aber trotzdem künstlerisch vollendete Werte sind, spricht aus den Dichtungen dieser Art nach 1840 ein ausgesprochenes Epigonentum; die alten Werte sind zu geschichtlichen geworden — werden auch als solche empfunden — und sind somit im lebendigen Schaffen veraltet. Nur wo die romantische Dichtung sich mit der dramatischen Musik vereinigt, entsteht eine neue, freilich aus der geschichtlichen Entwicklung herausfallende und alleinstehende künstlerische Erscheinung: das Musikdrama.

Auch sonst hat die Zeit nach 1840 eine von der vorhergehenden genugsam unterschiedliche Prägung. Mit dem Schwinden der romantischen Dichtung wird auch die Lyrik, deren wertvollstes Ergebnis, unbedeutender. Zwar haben wir in einigen dramatischen und epischen Dichtern auch treffliche Lyriker, aber sie sind dies in zweiter Linie, und Dichter nur lyrischer Kunstübung von der Bedeutung eines Lenau, Platen, Mörike oder der Droste bringt die Zeit bis 1870 nicht hervor. Mit dem Schwinden der klassischen Dichtung, die ja gerade das Drama gepflegt hatte, wird auch das dramatische Schaffen spärlicher; mit Ausnahme des Musikdramas kennt diese Zeit nur zwei künstlerisch wie geschichtlich bedeutende Dramatiker: Hebbel und Ludwig. Dagegen ist das Wachstum der Erzählungskunst sowohl an Menge wie an Wert ganz auffallend. Der Landschaftsroman erhält erst jetzt seine volle künstlerische Ausbildung, der geschichtliche Roman erfreut sich bei Dichtern wie Lesern einer ungeheuren Beliebtheit, und als eine ganz neue Art entsteht der Zeit- und Gesellschaftsroman, der Gegenwartsfragen behandelt. Auch die Novelle, das bedeutende Erbe der Romantik, erfährt in dieser Zeit eine besonders in formaler Beziehung unübertreffliche Vollendung.

Die Jahrzehnte von 1840 bis 1870 waren reich an künstlerischen Werten. Wenn die Mitlebenden sich dessen nur vereinzelt bewußt geworden sind, so hatte das nicht nur den Grund, daß man damals wieder stärker als zur Zeit des „Jungen Deutschland" den klassischen Stil als die allein gültige dichterische Ausdrucksform ansah, sondern es lag zum nicht geringen Teil daran, daß die politischen Aufregungen der vierziger Jahre mit ihren inneren Kämpfen, die europäischen Fragen des folgenden Jahrzehnts und endlich die drei deutschen Kriege die Aufmerksamkeit in stärkstem Maße in Anspruch nahmen. Mit einer allgemeinen Spannung setzt schon dieser Zeitraum ein, sie steigert sich zu dem Ausbruch von 1848, der aber noch kein Ende bedeutet, denn im Grunde bringt erst das Jahr 1870 die so lange ersehnte Lösung.

Spannung und Lösung, wie sie den Anfang und das Ende dieses Zeitraums kennzeichnen, finden ihr künstlerisches Abbild in der politischen Lyrik. Sie schließt sich unmittelbar an die Dichtung der Freiheitskriege an, wie ja auch die innerpolitische Bewegung aus jenen Freiheitstagen stammt. Sehr schnell sind damals die frohen Siegesgesänge verstummt. Schon 1819 singt August Binzer der aufgelösten Burschenschaft sein schmerzlich-ergreifendes Abschiedslied nach: „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus“. Dann wendet sich die politische Lyrik, in der Heimat selbst mit fast heimtückischer Strenge unterdrückt, den Schicksalen fremder Völker zu. Man besingt die uns damals sehr fern liegenden Freiheitskämpfe von Griechen und Polen. Der Romantiker Wilhelm Müller dichtet so gut Griechenlieder wie der Graf Platen Polenlieder, um nur die beiden bedeutendsten Vertreter dieser Gruppe zu nennen. Aber schon in den dreißiger Jahren wagt dann **Anastasius Grün** - eigentlich Alexander Graf von Auersperg - der elegisch-romantische Schwärmer des Balladenzyklus vom „Letzten Ritter“, in den „Spaziergängen eines Wiener Poeten“ die Metternichsche Politik anzugreifen und in „Schutt“ politische Märtyrer zu feiern. Dann bringt das Jahr 1840 Nikolaus Beckers Rheinlied: „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein!“ und Max Schneckenburgers „Wacht am Rhein“, beide ebenso wie das etwas jüngere „Schleswig-Holstein, meerumschlungen“ von Friedrich Chemnitz von den Verfassungsfragen der inneren Politik ablenkend. Dasselbe Jahr 1840 bringt auch die Thronbesteigung des mit den kühnsten Erwartungen begrüßten Friedrich Wilhelm IV. Aber sehr schnell wird man sich darüber klar, daß dieser bedeutende, in die Zeit jedoch so gar nicht hineinpassende Herrscher die gehegten Hoffnungen nicht erfüllen werde. Und nun erhebt sich der Entrüstungssturm, der in den folgenden Jahren viele Tausende von politischen Gedichten hervorbringt. Selbst ein ausgesprochen friedliebender Mann wie Heinrich **Hoffmann von Fallersleben**, der Dichter reizender Kinderlieder — „Alle Vögel sind schon da“ - und wohlgelungener Vaterlandsgesänge — „Treue Liebe bis zum Grabe“, „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald“ und vor allem „Deutschland, Deutschland über alles“ —, veröffentlicht „Unpolitische Lieder“, so genannt, weil sie das unpolitische Verhalten der Regierung angreifen. Der Verlust seiner Breslauer Professur stellte ihn dafür unter die Reihe der politischen Märtyrer.

Weit aufreizender als die ziemlich zahmen Gedichte Hoffmanns sind dann die „Gedichte eines Lebendigen“ von dem lautesten Stimmführer in diesem Kreise, **Georg Herwegh**. Dieser ausgesprochene Agitator war kein unbedeutender Lyriker. Ihm gelingt eine vortreffliche „Elegie“ oder auch ein ahnungsschweres „Reiterlied“:

> Die bange Nacht ist nun herum,
> wir reiten still, wir reiten stumm,
> und reiten ins Verderben.

Aber aus seinen rein politischen Liedern spricht doch zuviel unklare Schwärmerei und Zukunftsträumerei von Völkerfrühling und anderen Unmöglichkeiten, und der maßlose Tyrannenhaß entbehrt zwar nicht einer gewissen Größe, wirkt aber auf die Dauer doch hohl und schließlich auch manchmal lächerlich. Er kennt da keine Grenzen der Volksmoral mehr („Aufruf“):

> Reißt die Kreuze aus der Erden!
> Alle sollen Schwerter werden,
> Gott im Himmel wird's verzeihn.

Und er wird schließlich zum Hetzer („Das Lied vom Hasse“):

> Und wo es noch Tyrannen gibt,
> die laßt uns keck erfassen;
> wir haben lang' genug geliebt
> und wollen endlich hassen!

Sein Geschick ereilte ihn, als er seine Pläne in Taten umsetzte und an der Spitze eines revolutionären Arbeiterhaufens in Baden einfiel. Er wurde schimpflich geschlagen in einem kleinen Treffen, aus dem er sich gleich zu Beginn durch heimliche Flucht gerettet hatte. Damit war er dem Fluch der Lächerlichkeit verfallen, und der einst „Lebendige“ war ein Toter lange vor seinem Ende.

Ist Herwegh der rechte Typus des politischen Dichters, so haben wir in **Ferdinand Freiligrath** den nicht nur künstlerisch, sondern auch menschlich bedeutendsten Sänger dieser Gruppe zu sehen. Freiligrath hatte bereits eine große Berühmtheit erlangt durch seine orientalisch-farbenprächtigen, aber in Heines „Atta Troll“ nicht ganz ohne Recht verspotteten Romanzen vom „Löwenritt“, vom „Mohrenfürsten“ oder dem „Scheik am Sinai“, die sehr viel bedeutenderen „Auswanderer“ und die vorzügliche Ballade „Prinz Eugen, der edle Ritter“. Auch ein großer Teil seiner vortrefflichen Übersetzungen besonders englischer und französischer Lyriker war schon erschienen, als er seit 1844 mit seinen Zeitgedichten hervortrat, dem „Glaubensbekenntnis“, „Ça ira“ und den „Neueren politischen und sozialen Gedichten“. Nichts läßt die Schwere der Zeit tiefer empfinden, als die aus diesen Gedichtsammlungen sprechende Tatsache, daß ein so durchaus vornehmer Mensch wie Freiligrath in seinen politischen Ansichten und somit in seinen Liedern immer umstürzlerischer wird. Während er zunächst noch das untätige Deutschland mit Hamlet vergleicht und das Volk der Dichter und Denker zu tatkräftigem Handeln aufruft („Hamlet“) oder sich — ein weitsichtiger Politiker — „Flottenträumen“ hingibt, prophezeit er in der zweiten Sammlung schon die Revolution „von unten auf“, um endlich die in den Schreckenstagen 1848 gefallenen „Toten an die Lebendigen“ aufrührerische Worte richten zu lassen oder noch 1851 eine Wiederkehr der „Revolution“ zu verkünden. Freiligrath hat die Verbannung, die natürlich auch ihn getroffen hat, in London verlebt. Erst am Ende seines Lebens kehrte er in die Heimat zurück. Sie hatte mit ihm, er mit ihr Frieden

gemacht. Und als dann die Siege von 1870 durchs Land dröhnten, da besang er sie — „Die Trompete von Gravelotte“ — und endlich rief dann der königstreu gewordene Revolutionär sein jubelndes „Hurra, Germania!“

Wie die politische, so knüpft auch die dramatische Dichtung unmittelbar an die entsprechenden Richtungen des vorhergehenden Zeitraums an. Bereits der Anfang der vierziger Jahre bringt ein langes Ringen zu einem gewissen Abschluß und beschert uns die erste vollendet realistische Tragödie, die Lebensvorgänge und Gestalten mit möglichster Wirklichkeitstreue darstellt und den Stoff weder mit moralischer Würdigung noch phantastisch erregtem Gefühl behandelt, sondern die Tatsachen des Stoffes für sich sprechen läßt; ihr Schöpfer ist *Friedrich Hebbel*.

Der im Befreiungskriege 1813 geborene Dithmarsche *Friedrich Hebbel* ist der erste bedeutendere deutsche Dichter — ein Zeichen der neuen Zeit — der aus Proletarierkreisen stammt. Sein Vater war ein mit seiner Familie dem Elend und Hunger fast erliegender Maurer. Sicher ist Hebbels ernste niederdeutsche Naturanlage durch die Kinderjahre noch mehr verdüstert worden. Denn wenn er auch wegen der fehlenden Körperkräfte früh als Kirchspielschreiber in eine etwas höhere Sphäre kommt, so bleibt er doch zunächst in seinen Lebenskreisen befangen. Da wird eine sonst unbedeutende Hamburger Schriftstellerin auf einige seiner frühen und unreifen Gedichte aufmerksam und verschafft ihm die Mittel, zuerst in Hamburg, dann in Heidelberg und endlich in München seiner Bildung und seiner Weltansicht einen größeren Horizont zu verschaffen. Freilich bleibt die Bildung bei dem erst spät zur Wissenschaft Gelangenden sein Leben lang lückenhaft, nicht zum wenigsten auch, weil die Hamburger Mittel bei weitem nicht reichen und Hebbel sich jedes Körnchen seiner geistigen Errungenschaften mit Entbehrungen bis zum quälendsten Hunger erkaufen muß, der früh den Keim des Todes in ihn legt. Seine Briefe an die Hamburger Freundin Elise Lensing geben dieser Not ergreifendsten Ausdruck.

Aus diesen Lebenserfahrungen erwächst ihm — nicht als Erstlingswerk — sein bürgerliches Trauerspiel „Maria Magdalene“, das erste bedeutende Drama dieser Gattung seit „Kabale und Liebe“. Ein kleinbürgerlicher Haushalt tut sich vor uns auf mit einer erschreckenden Enge des Gesichtskreises. In Meister Anton verkörpert sich diese beschränkte Weltansicht, die alle, die in ihr leben, wie mit eisernen Klammern festhält; in dem Ehrbegriff des Meisters zeigt sich ein Abgrund von Engherzigkeit, der am Ende alle verschlingt. So stirbt die kränkliche Mutter, da ihr Sohn als Verbrecher gefangen fortgeführt wird; dieser selbst ist unschuldig, das schmachvolle Ereignis geht auf frühere Beleidigung des Gerichtsdieners durch den Meister zurück; die Tochter Klara läßt ihr zweiter Bräutigam sitzen, weil ihre kleine

Mitgift verlorengegangen ist, der erste weist sie zurück, weil sie während seiner langen Abwesenheit einen Fehltritt begangen hat. Und des Vaters voreilig schmähende Worte treiben auch sie in den Tod. Meister Anton sieht den Zusammenbruch seiner kleinen Welt, ohne verstehen zu können, warum sie zusammenbrechen mußte. — Dieses Drama ist die realistische Tragödie in vollster Konsequenz. Hier ist ein Stück Leben vor uns ausgebreitet voll alltäglicher Wirklichkeit. Diese Gestalten kennen keine pathetischen Gefühle, aus ihnen spricht nicht der Dichter. Aus dem Lebenskreise dieser Gestalten heraus erwächst ihre Tragik, sie tritt nicht wie in „Kabale und Liebe“ durch einen Standesgegensatz von außen heran. Die Schicksale, die diese Leute erleiden, sind nur unter ihnen allein möglich. Ihnen fehlt das Typische — aber auch alles Erhabene. Sie erliegen nicht dem „großen gigantischen Schicksal“, das Schiller in der Tragödie verlangt, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt“. Und darin liegt die große Gefahr, der der Realismus im Grunde in Hebbels Drama erlegen ist: die Wirkung ist quälend statt erhebend.

Diese Wirkung wird auch dadurch bedingt, daß die Menschen in „Maria Magdalene“ allesamt ohne eine eigentliche Schuld, wie sie die Schillerschen Helden auf sich laden, zugrunde gehen. Damit erfüllt Hebbel eine dramatische Forderung, die er sich in den Jahren seiner geistigen Entwicklung ergrübelt hatte. Denn Hebbel war ein Grübler; schon sein Kopf mit der riesenhaften Stirn zeigt das an, und seine ausführlichen Tagebücher sind Zeugnisse dessen von intimster, oft erschütternder Wahrheit. Er forscht nach den tiefsten Geheimnissen des Lebens, das ihm erscheint als eine „furchtbare Notwendigkeit, die auf Treu und Glauben angenommen werden muß, die aber keiner begreift“. So wird der Zwiespalt des Daseins, der Widerstreit, in dem der einzelne zur Welt steht, wie zum Hauptgegenstand seines Denkens so auch zum Grundgedanken seines Dichtens. Damit zieht aber das Schwere, Grüblerische seiner Weltanschauung auch in seine Dramen ein und stört oft ihren rein künstlerischen Eindruck, wie in der „Genoveva“ oder im „Diamant“, und verdirbt ihn wohl auch ganz, wie in der „Julia“. Aber indem Hebbel die „furchtbare Notwendigkeit“ des Lebens doch zu begreifen sucht, ergibt sich ihm seine dramatische Forderung der Schuldlosigkeit seiner Gestalten. Denn der einzelne muß in den Kampf gegen die Welt treten, damit die Menschheit weiterschreiten kann. Er geht in diesem Kampfe unter, nicht weil er eine Schuld auf sich lädt, sondern weil die Welt stärker ist. So gehen auch die Gestalten der „Maria Magdalene“ nicht an der eigentlichen Schuld zugrunde. Sie können nur so handeln, wie es ihre Welt sie gelehrt hat, und Meister Anton bricht wohl am Ende zusammen, aber er braucht keine Reue zu fühlen.

Noch deutlicher tritt dieses schuldlose Untergehen zutage in der „Agnes Bernauer“, dem Drama von der Augsburger Badertochter, mit der sich

der Thronfolger Bayerns vermählt, die aber dessen Vater, um dem Sohne eine ebenbürtige Gattin zu verschaffen, heimlich töten läßt. Agnes ist völlig schuldlos, sie drängt sich nicht wie die Jüdin von Toledo in die anderen Gesellschaftskreise hinein, bleibt sich vielmehr auch hier immer ihrer Ausnahmestellung bewußt. Und doch muß sie sterben, der Staat, die Welt verlangt ihren Tod, die Entwicklung des Staates wäre durch ihr weiteres Leben unterbunden. Aber der Herzog ist genau so unschuldig, kein Mörder, kein engherziger Herrscher, kein liebloser Vater. Vielmehr erregt er fast Mitleid in den schweren inneren Kämpfen, die zu seinem schrecklichen Entschluß führen, Kämpfe, wie sie ähnlich Kleist seinem Großen Kurfürsten erspart hat. Aber als er sich nach der Tat von der Welt zurückzieht, da ist sein Leiden nicht vergeblich gewesen; denn sein Sohn erkennt die Größe seines Opfers und besteigt als gereifter Herrscher den Thron. So ist der Ausgang im Grunde versöhnend.

Ein Zweifel freilich bleibt auch bei diesem bedeutenden Drama bestehen. Leidet die Lebenswahrheit der Personen nicht doch dadurch, daß sie zu Trägern von Ideen gemacht worden sind? Fühlen wir mit dem Herzog wirklich nur Mitleid, empfinden wir nicht doch ein gewisses Grauen vor ihm? Wirkt der Tod der Agnes Bernauer wirklich als eine naturnotwendige Erscheinung? Noch größer ist der erste Zweifel bei Hebbels 1839 entstandenem Erstlingswerk „Judith". Äußerlich stimmt die Handlung ganz mit der biblischen Erzählung überein: Judith begibt sich mutig ins Lager des Holofernes, der ihre Vaterstadt Bethulien belagert, und ermordet ihn im Schlafe. Aber für Hebbel ist Holofernes nicht nur ein Feldherr Nebukadnezars, sondern „der erste und letzte Mann der Erde", und Judith nicht nur die hebräische Volksheldin, sondern die Verkörperung alles Weiblichen, und ihre Tat ist der Kampf „des Weibes" mit „dem Manne". In diesem Ringen unterliegt Holofernes, aber auch Judith ist vernichtet. Denn sie war zwar ausgezogen als das Werkzeug Jehovas, um den Feind zu töten; aber als sie Holofernes sieht, muß sie ihn lieben, und nur, weil er ihre Liebe verächtlich zurückweist, tötet sie ihn, also aus persönlichen Gefühlen. Damit nimmt sie aber auch die Last des Mordes auf ihre eigenen Schultern, Jehova hilft sie ihr nicht tragen, und nicht triumphierend, sondern zusammenbrechend kommt die Retterin Israels heim.

Also schon in diesem seinem ersten Drama, das neben jugendlichen Mängeln auch eine auffallende Reife besitzt, beispielsweise in den Volksszenen, zeigt sich Hebbel als Ideendichter. Er läßt keineswegs den Stoff für sich allein sprechen, wie es der Realist tut, und so zeigen denn Hebbels Dramen, mit Ausnahme der „Maria Magdalene", in der die Ideen ganz verdeckt sind, keineswegs einen vollendeten Realismus. Dieser Kunststil konnte im Grunde überhaupt nur dem Beobachter, nicht dem Grübler gelingen. Und die realistischen Ansätze, die sich auch in anderen Dramen Hebbels finden, verlieren sich mit der Zeit immer mehr. Auch äußerlich verzichtet er ganz auf „zeitgemäße Stoffe", ebenso wie er endlich zum klassischen Dramenvers übergeht. Den einen Grundgedanken seiner Dramatik behält er aber bei: den Widerstreit zwischen dem einzelnen und der Welt; und da es ihm scheint, als wenn dieser am stärksten sei an der Wende zweier Zeitalter, so läßt er seine späteren Dramen an solchen Zeitpunkten handeln.

So treffen in „Herodes und Mariamne" zwei Zeitalter aufeinander: das alte des Herodes mit seinem durch Gewalt und Mißtrauen genährten Herrentum und, verkörpert in seiner Gattin Mariamne, das neue, das an Stelle von Gewalt Neigung, von Mißtrauen Vertrauen fordernd Menschenwürde dem Herrentum entgegensetzt. Als daher Herodes in Lebensgefahr gerät und eifersüchtig von seiner Gattin den Schwur verlangt, daß sie ihm, wenn er sterbe, in den Tod folgen wolle, da weigert sie sich, den Schwur zu leisten; nicht weil sie Herodes nicht liebt, sondern weil sie längst gewillt war, das, was Herodes mißtrauisch forderte, freiwillig zu tun. So hinterläßt dieser den geheimen Auftrag, Mariamne im Falle seines Todes ebenfalls zu töten; sie erfährt es, außer sich vor Schmerz. Als aber dann Herodes, einmal der Lebensgefahr entronnen, bei neuer Gelegenheit den heimlichen Befehl wiederholt und Mariamne es wieder erfährt, da ist ihre Liebe erstorben. Sie stellt sich dem zum zweitenmal Zurückkehrenden als eine Treulose dar und zwingt ihn so, sie hinrichten zu lassen. Erst nach ihrem Tode erfährt Herodes ihre Unschuld. Die drei Weisen aus dem Morgenlande, die nach dem Christusknaben forschen, künden ihm das Ende seiner Zeit an. Daß er aus dieser Zeit stammt, die einer neuen, besseren, menschlicheren Platz machen muß, das ist seine einzige Schuld. Auch er handelt so, wie er muß.

Während in diesem Drama die neue Zeit bedingungslos siegt, erliegt in „Gyges und sein Ring" der Neuerer Kandaules, der seine Königswürde seiner Persönlichkeit, nicht alten Schwertern und Kronen verdanken will, und der von seiner Gemahlin freie Menschlichkeit verlangt, nicht ängstliche Abgeschlossenheit und ein träumerisches Triebleben. Er erliegt, denn er hat es zwar kühn gewagt, an „den Schlaf der Welt" zu rühren, aber er ist nicht groß genug, diese wahrhaft zu fördern, und so rächt es sich an ihm, daß er weder das, was seinem Volke noch was seinem Weibe heilig war, geachtet hat. Die Zukunft heraufzuführen, ist der Grieche Gyges bestimmt, der Mann der „neuen Regel". Wie in „Herodes und Mariamne", so sehen wir auch hier am Schlusse die Morgendämmerung einer neuen Zeit. Nicht drückend wirkt deshalb der Abschluß dieser Tragödie. Einer wahrhaften Tragödie; denn nicht nur das Geschick des Kandaules, der in klarer Erkenntnis seinem Ende gegenübersteht, ist tragisch, auch das der Rhodope, die ihre Lebensanschauung in den Tod treibt, und das des Gyges, der an seiner Liebe wie an seinem Königtum gleich schwer zu tragen hat. Nirgends ist es Hebbel besser gelungen als in diesem Drama, seine Ideen vom Weltgeschehen so

rein menschlich zu gestalten. Nirgends auch erhebt sich seine Sprache zu kunstvollerer Höhe.

In diesem Sinne ist seine „Nibelungen"-Trilogie kein Fortschritt. Denn der epische Stoff dieser Sage widersetzt sich trotz seinem scheinbar dramatischen Aufbau der dramatischen Gestaltung. Das mußte Hebbel, der ursprünglich von eigenen Zutaten absehen wollte, doch auch einsehen, und so sucht er den ganz epischen Schluß des Völkermordes durch die Gestalt Dietrichs von Bern dramatisch zu beleben, dem er deswegen eine viel wichtigere Rolle zuschreibt, als es im alten Liede geschieht. Er sieht in ihm die Verkörperung der neuen Zeit. Dietrich bleibt am Schlusse übrig, um Etzels Kronen zu tragen „im Namen dessen, der am Kreuz erblich!" Denn ein ganzes Zeitalter geht am Hunnenhofe zugrunde, ein Zeitalter, in das noch mythische Erscheinungen hineinspielen. So sind Brunhild wie Siegfried eigentlich Riesen; sie sind vom Schicksal einander bestimmt, und sie hätten vereinigt die Welt beherrscht. Aber Siegfried zieht der mythischen Brunhild die menschliche Kriemhild vor, und so führt Brunhild, der um seinetwillen die Weltherrschaft entgeht, aus Rache seinen Tod herbei. Die übrigen Gestalten hat Hebbel weniger verändert, sehr zu ihrem Besten. Denn die dramatische Entwicklung Kriemhilds, wie sie das alte Epos vorzeichnete, war nicht zu übertreffen. Gunther und Etzel bleiben auch bei Hebbel etwas schattenhafte Gestalten; seinem Hagen hat es nichts geschadet, daß er ihn zum Vertreter des Bestehenden, Alten gemacht hat. Er hat die dämonische Größe des Nibelungenliedes und sein gewaltiges Maß behalten.

Das Grüblerische, das Sich-Versenken in die tiefsten Weltprobleme, die Hinneigung zum Symbol, Erscheinungen, die in Hebbels Schaffen wachsend seinen Realismus mehr und mehr verdrängen, zeigen sich nun auch in seiner Lyrik. Dadurch erhält sie von vornherein etwas Schweres, was durch die wenig geglätteten Verse und eine auffallende Gedrängtheit des Ausdrucks noch deutlicher wird. Auch in seinen Gedichten steigt Hebbel bis in die letzten Tiefen des Weltgeschehens, gestaltet mit Vorliebe den Zwiespalt des Daseins („Zwei Wanderer"), versenkt sich grübelnd in die Rätsel des Lebens („Dem Schmerz sein Recht"), rührt an die geheimnisvollen Tore des Todes („Dämmerempfindung") und weiß dabei oft genug das lyrische Empfinden dramatisch zu gestalten, wie im „Nachtlied", in dem sich der Kampf der Gefühle zum Schluß in den ruhebringenden Schlaf auflöst. Auch wo sich diesem Dichter die Natur erschließt, verbindet sich ihm das Bild sogleich mit der Betrachtung, wie im „Herbstbild" oder im „Sommerbild":

> Ich sah des Sommers letzte Rose stehn,
> sie war, als ob sie bluten könne, rot;
> da sprach ich schaudernd im Vorübergehn:
> so weit im Leben ist zu nah' am Tod!

Nur selten unterläßt Hebbel, das Persönliche in Beziehung zum Weltall zu setzen oder die Empfindung in Reflexion untergehen zu lassen. Dann aber gelingt ihm ein so tief gefühlter Ausdruck seines Sehnens wie das „Gebet" oder ein so friedlicher seines Lebensschmerzes und -glückes wie das „Abendgefühl". — Realismus kennt diese Lyrik natürlich nicht, doch findet er sich gelegentlich in Balladen. „Ein dithmarsischer Bauer", „Das Kind am Brunnen", „Der Heideknabe" muten mit ihrer scharfen Beobachtung von Geschehnissen und ihrer sicheren Kenntnis seelischer Vorgänge wie Wirklichkeitserscheinungen an.

Hebbel ist das schwere Geschick seiner realistischen Vorgänger erspart geblieben. Auf die Münchener Hungerzeit folgt zwar noch ein reichlich sorgenvoller Aufenthalt in Paris und Rom, der ihm durch ein Stipendium seines Landesherrn, des Königs von Dänemark, ermöglicht war, aber nach der Rückkehr findet sein Leben seit 1846 in Wien und in der Ehe mit der feinsinnigen und ihn ganz verstehenden Schauspielerin Christine Enghaus den äußeren und inneren Frieden. 1863 stirbt er hier nach sorglosen Mannesjahren, in denen ihm auch äußere Anerkennung nicht gefehlt hat. Die Bühnen haben sich freilich seinen Werken gegenüber lange sehr spröde verhalten, aber nicht ohne seine Schuld. Denn er nimmt in seinen Dramen keinerlei Rücksicht auf die Darstellungsmöglichkeiten der Bühne, ebenso wie er auch ihre Mittel nicht ausnützt. Anstatt eine innere Bewegung, ein Gefühl durch die Mimik des Schauspielers ausdrücken zu lassen, läßt er seine Personen lieber „beiseite" oder „für sich" sprechen, wenn sie den Hörern ihre Empfindungen mitteilen wollen. Da kommt es dann zu so bühnenunwahrscheinlichen Szenen, daß eine Person mehrere Sätze „für sich" spricht und eine andere ihr dann vorwirft: „Du antwortest mir nicht." Ebenso läßt Hebbel seine Gestalten zu oft vergessen, daß sie nicht allein auf der Bühne sind. Meister Anton und Rhodope vergessen sich oft in Selbstgesprächen, und ihren Reden fehlt daher häufig die Wechselwirkung.

Hebbel ist der erste deutsche Dramatiker des Jahrhunderts, der seiner Zeit nicht erlag; sein Altersgenosse **Richard Wagner** aber, der ihn um zwanzig Jahre überlebte, erscheint uns wie ein Triumphator, ein Besieger des Lebens, wie es unter den Dichtern vielleicht nur Goethe gewesen ist.

Richard Wagner, in Leipzig geboren im Jahre der Völkerschlacht, ein Sachse von der Art des kampfesfrohen Lessing, nicht des sanften Gellert, gehört zu den gewaltigsten künstlerischen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts nicht nur in Deutschland; ebenso durch das, was er geschaffen hat, als durch das, was er erstrebt und was er erreicht hat. Erstrebt hat er die Vereinigung aller Kunstgattungen zu einem Gesamtkunstwerk. Aus Dichtung, Gesang, Instrumentalmusik, Schauspielkunst, Tanz, dekorativer Kunst will er — wie er es selbst einmal nennt — das „Kunstwerk der Zukunft" schaffen. Dieses Musikdrama soll nun aber keinem Unterhaltungsbedürfnis entspre-

chen, sondern es soll ein Festspiel sein, selten aufgeführt an geweihter Stätte. Und Wagner erreicht das Unglaubliche, daß er, wenn auch nach großen Entbehrungen und Kämpfen, sich in Bayreuth ein Festspielhaus baut, das er 1876 in Anwesenheit des Deutschen Kaisers und vieler Reichsfürsten mit dem „Ring des Nibelungen" eröffnet, in dem seither fast alljährlich nur seine Werke allein gespielt werden und wo eine zahllose Schar kunstbegeisterter Jünger aus aller Herren Ländern sich alsdann versammelt.

Nicht nur mit diesem beispiellosen Triumph seines Genies über alle irdischen Widerstände steht er als einziger unter den deutschen Künstlern da, sondern auch mit der Art seiner Kunstwerke. Und sowenig wie der Musiker ihm etwa gerecht wird, wenn er Wagners Musik im Konzertsaal auffaßt, sowenig kann ihm der Literarhistoriker gerecht werden, der sich nur an die Worte seiner Dramen hält. Denn indem Wagner alle Künste in den Dienst des Dramas stellt, kommt die eigentliche Dichtkunst zu kurz. Der Dramatiker, der in einem Drama von gewöhnlicher Länge alle Worte singen läßt, muß sich notwendigerweise besonders gedrängt fassen. Er wird im sprachlichen Ausdruck auf Hilfsverben und Beziehungswörter nach Möglichkeit verzichten, aber da gerade diese Hilfswörter, wenigstens in der deutschen Sprache, die Klarheit des Ausdrucks fördern, so bleibt Wagners Stil oft schwer verständlich. Wenn also Gunther fragt, ob er nicht glücklich zu nennen sei, und Hagen antwortet: „Dich echt Genannten acht' ich zu neiden", so bedarf es musikalischer Hilfsmittel, um diesen Satz lebendig zu machen. Dieses natürliche Bestreben, nur die Sinnwörter dichterisch zu verwerten, hat denn auch Wagner auf die Alliteration des alten Stabreimverses geführt, die ihn wiederum zu dem im ganzen recht verunglückten Versuch, altertümliche Wörter zu gebrauchen, verleitet hat. Ebenso verzichtet Wagner mit Recht darauf, Stimmungen durch Worte wiederzugeben, da er das bessere Mittel der Musik zur Verfügung hat, und ebenso ersetzt er die sprachliche Gestaltung gedanklicher Zusammenhänge durch den Gebrauch seiner musikalischen Leitmotive. Während so Wagners Dichtungen als sprachliche Erzeugnisse notwendigerweise etwas Geschraubtes erhalten, gereicht ihnen die erforderte Kürze betreffs ihres dramatischen Aufbaus zum Vorteil. In seinen außer „Rienzi" durchweg dreiaktigen Dramen weiß er aus seinen Quellen mit künstlerischem Feinblick den eigentlichen Kern herauszuheben. Aus Wolframs „Parzival" — Wagner schreibt „Parsifal" — nimmt er nur die Frage nach der Erlösung des Gralskönigs auf und gestaltet dieses Motiv mit großer Straffheit. Aus Gottfrieds „Tristan und Isolde" fallen alle Abenteuer fort, ebenso wie auch natürlich die Weltanschauung dieses Werkes. Nur die Liebe, mit der sich eine Gottfried fremde Todessehnsucht verbindet, bleibt als Kern des bei Wagner handlungsarmen, ganz verinnerlichten Werkes. Im „Ring des Nibelungen", in dem Wagner auf die nordische Sagenfassung zurückgeht, wird alles auf den Fluch des Goldes begründet. Und dieselbe Kunst der Komposition zeigen Dramen, in denen er mehrere Stoffe vereinigt, wie „Der fliegende Holländer" oder „Tannhäuser"; zu denen sich, um seine Werke wenigstens namentlich aufzuführen, noch „Lohengrin" gesellt und „Die Meistersinger", eine wundervolle Verkörperung deutsch-bürgerlichen Wesens.

Der Stoffkreis dieser Dichtungen ist durchaus romantisch. Aus der höfischen Poesie und germanischen Heldensage holt er sich seine Stoffe, beim „Tannhäuser" und „Holländer" benutzt er Erzählungen Hoffmanns und Heines; nur in die „Meistersinger" mit dem ja gerade von der Romantik hochverehrten Hans Sachs als Helden dringen realistische Züge. Aber sonst fehlen weder Zauberer und Riesen noch Wasserjungfrauen, Götter und Zwerge in seiner Welt. Im Wald oder an der Meeresküste, auf der Ritterburg oder im Zaubergarten, in der mittelalterlichen Stadt oder in der Königshalle spielen sich die Ereignisse ab. Und was er erstrebte, die Vereinigung von Wort und Musik, das war schon von den Romantikern Jean Paul und E. T. A. Hoffmann als eine Zukunftssehnsucht ausgesprochen worden.

Auf das eigentliche Drama konnte das Kunstwerk Richard Wagners seiner ganzen Natur nach keinen Einfluß gewinnen. Und so setzt denn auch der Thüringer **Otto Ludwig**, der dritte Dramatiker, der in dem ebenso mörderischen wie fruchtbaren Jahre 1813 geboren war — er starb 1865 — die realistische Entwicklung des Dramas fort. Er will nur Realist sein, wie einst Grabbe. Aber dieser hatte kritiklos seinem Genie vertraut, wie auch Hebbel ein großes Maß von Selbstbewußtsein eigen war, Ludwig dagegen steht seinem Schaffen als sein eigener strengster Kritiker gegenüber. Er arbeitet Jahre und Jahrzehnte an einem Drama, streicht aus und beginnt wieder von neuem; unterwirft seinen Stoff allen möglichen Entwicklungen, betrachtet jede Szene, jedes Wort mit mißtrauischen Augen, beachtet jeden Vorschlag, der ihm gemacht wird; und nachdem er dann vollends Shakespeare zu studieren anfängt, da wird er ganz mutlos. Der Grund dieser unglücklichen Veranlagung liegt in der Art, wie Ludwig dichtet, die er uns selbst mitgeteilt hat: in einer Art wachen Träumens sieht er die Gestalten und Szenen seiner entstehenden Dramen „in rasender Schnelle" sich aufrollend klar vor sich. Will er sie nun niederschreiben, dann kann die Feder dem geschwinden Gedankenfluge nicht folgen. Was auf dem Papier steht, entspricht nicht dem innerlich Geschauten, es erregt Unzufriedenheit, es fordert den Dichter selbst zu fortwährender Kritik heraus. Die Folgen dieser Art des Schaffens haben wir in den Stößen von Manuskripten vor uns, die bis zur Unleserlichkeit ausgestrichen und überschrieben sind, und in einer Fülle von dramatischen Fragmenten. Wie oft hat er allein den Stoff der „Agnes Bernauer" bearbeitet: einmal ein Intrigenstück daraus gemacht, ein andermal ein politisches Drama, ein drittes Mal die Heldin in ehrgeiziger Verblendung dargestellt, und so immer fort. Das Traurigste

in Ludwigs dichterischer Entwicklung aber ist es doch, daß er sein Streben ganz dem Drama zuwendet, einige Erzählungen nur nebenbei von dieser Hauptarbeit abfallen läßt und dabei nicht merkt, daß gerade auf epischem Gebiete seine ausgesprochene Begabung liegt, die er hätte fördern müssen, und daß seine Erzählungen alle seine Dramen an künstlerischem Wert übertreffen, auch die beiden, die außer belanglosen Jugenddramen wirklich fertig geworden sind.

Das eine ist ein bürgerliches Trauerspiel, „Der Erbförster“. Wie in Hebbels Werk der gleichen Gattung ist die Darstellung der Zustände, der Charaktere vortrefflich, überraschend die Unzahl feiner und kleiner Züge, die diese Welt, diese Gestalten beleuchten. Überzeugend ist der Beginn des dramatischen Konflikts, in dem der Gutsherr mit seinem ihm persönlich eng befreundeten Förster in Streit gerät, weil er die Macht, der andere die Vernunft vertritt, weil er den Wald durchforsten, dieser ihn nicht durchforsten will. Aber die großen Wirkungen, die aus dieser kleinen Ursache erwachsen sollten, entstehen nun zum großen Schaden des Stückes vielmehr aus Zufällen und Mißverständnissen, bis zu dem unglückseligen Schluß, daß der Erbförster aus Versehen seine Tochter erschießt; worauf ihm dann nur übrigbleibt, sich selbst zu richten.

Während der „Erbförster“ seiner äußerst wirklichkeitstreuen Anschauung wegen wenigstens einer gewissen theatralischen Wirksamkeit nicht entbehrt, werden die Gestalten der „Makkabäer“ nicht recht lebendig. Vielleicht deswegen, weil Ludwigs Interesse und somit auch das des Lesers schwankt zwischen der Mutter Lea und ihrem ältesten Sohne Judah. Auch für die Geschehnisse des Dramas können wir uns nur schwer erwärmen, und die Glaubenstreue Leas, die lieber ihre Kinder martern und töten läßt, als daß sie ihren Glauben aufgibt, wirkt ebenso quälend, wie das Volk der Juden uns ärgerlich stimmt, das am Sabbat nicht kämpfen will und dadurch alle errungenen Erfolge aufgibt.

Die Kunst des Realismus, die wirklichkeitsgetreu darstellen will, muß vor allem auch die Wirklichkeit getreu beobachten können. Und dazu bedarf es einer gewissen Unbefangenheit, wie sie sowohl der Ideendichter Hebbel wie der kritische Geist Ludwigs im Drama jeder nur einmal aufbringen konnten. Viel besser gelingt das Ludwig in seinen Erzählungen, in denen er sich, wie es die Art des Landschaftsromans mit sich bringt, in enger Verbundenheit mit der ihm bekannten thüringischen Heimaterde befindet. In der „Heiterethei“ schildert er uns die Liebesgeschichte eines armen, aber immer heiteren Mädchens, das deswegen den den Titel bildenden Beinamen erhalten hat, und eines kreuzbraven Burschen, die beide erst nach langem Mühen zueinander kommen, weil sich der Dorfklatsch zwischen sie gedrängt hat. Diese Dorfbevölkerung belebt nun Ludwig mit allen Mitteln seiner realistischen Kunst. Durch die bei denselben Personen immer wiederkehrenden Gesten und Redensarten werden uns die Dorfbewohner allmählich zu eng Vertrauten: das so streng unter dem Pantoffel stehende Schneiderlein, der recht zur hämischen Schadenfreude neigende Schmied, der immer hustende Weber und vor allem die maßlos neugierigen und klatschsüchtigen Weiber des Dorfes, an der Spitze die einflußreiche Valtinessin. In der Sprache scheut Ludwig vor recht natürlichen und derben Äußerungen nicht zurück, aber er kann doch auch mit holder Poesie den Holunderstrauch beleben, der das Haus der Heiterethei schützt. — Das Schicksal des in dieser Erzählung vorkommenden Schneiders, der sich der strengen Zucht seiner Frau Mutter durch die Ehe entziehen will und dabei beinahe „Aus dem Regen in die Traufe“ gekommen wäre, bildet ein hübsches „Widerspiel“ zu der oft tiefernsten „Heiterethei“.

Vom thüringischen Dorfe in die Kleinstadt desselben Gebietes führt Ludwigs beste Erzählung „Zwischen Himmel und Erde“, ein Meisterstück deutscher Prosa. Zwischen Himmel und Erde übt der Dachdecker sein Gewerbe, der Meister Nettenmair, dessen Ehrgeiz ihm nicht erlaubt, das Geschäft aufzugeben, auch als seine Gesundheit ihn schon lange zwingt, die eigentliche Arbeit seinen beiden Söhnen zu überlassen. Und in diesen beiden haben sich die Eigenschaften des Vaters geteilt und vergrößert: Apollonius ist der Ehrenhafte und Fleißige, der Tüchtige, aber er neigt auch zur Sittenstrenge und ist oft pedantisch sorgfältig: er stellt das Licht, ehe er es ausbläst, in die Waschschüssel, damit es keine gefährlichen Funken werfen kann. Fritz aber hat vom Vater die Neigung, mehr zu scheinen, als er ist, und so wird er leichtsinnig und neidisch, ja schließlich fast zum Verbrecher in dem Konflikt, der sich zwischen den beiden ungleichen Brüdern entwickelt und in dem Apollonius seinem unerbittlichen Ehrgefühl sein Lebensglück opfert. — In dieser bei aller Wucht äußerer Geschehnisse — besonders in den Szenen zwischen Himmel und Erde — ungemein schlichten Geschichte hat Ludwig das Höchste seines Könnens erreicht. Hier verzichtet er auf die kleinen Hilfsmittel, mit denen er die Gestalten der „Heiterethei“ belebte, alles ist großzügig gedacht und dargestellt, und kaum merkt es der Leser, mit welch peinlicher Sorgfalt ihm jede kleinste Einzelheit des Dachdeckergewerbes vorgeführt wird.

Seine ausgeprägteste Eigenart erfährt der Landschaftsroman dieses Zeitraums, schon vor Ludwig, in der Dorfgeschichte, wie sie ja schon Immermanns „Oberhof“ darstellte. In diesen Dorfgeschichten wird besonderer Wert darauf gelegt, daß die Gestalten den durch die Natur gegebenen Stammeseigenschaften ihre charakteristischen Eigenarten verdanken; so werden sie auch mit Vorliebe die landesübliche Mundart sprechend eingeführt, zumal der Dichter meist selbst aus den Gegenden stammt, die er schildert. Daher ist mit diesen Dorfgeschichten meist ein starker Realismus verbunden,

eine Folge der scharfen Beobachtung, aus der heraus eine solche Erzählung allein erwachsen kann. Freilich ist mit dieser Gattung noch eine andere künstlerische Erscheinung oft eng verknüpft: die erziehliche Belehrung. Häufig ist die Darstellung bäuerlicher Verhältnisse als Spiegel gedacht, der entweder den entarteten Kulturmenschen vorgehalten wird oder auch den von der Kultur bereits angesteckten Dörflern selbst.

Diese letztere Absicht verfolgt der Schweizer Pfarrer Albert Bitzius, der unter dem Namen **Jeremias Gotthelf** schrieb. Er hält seinen Gemeindekindern den „Bauernspiegel“ vor oder zeigt an einem Musterbeispiel, „Wie Uli der Knecht glücklich wird“, oder belehrt sie, „Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet“. Gotthelf nennt seinen „Uli“ „eine Gabe für Dienstboten und Meisterleute“, er schließt ihn mit den Worten: „Merke dir das, lieber Leser!“, denn er ist Volksschriftsteller im besten Sinne des Wortes. Er wendet sich an seine bäuerlichen Leser in ihrer heimatlichen Mundart, er schmückt nach Vorbild der ihnen vertrauten Bibel seine Reden mit Gleichnissen und nimmt seine Bilder aus der alltäglich vertrauten Natur. Er bekämpft die Laster seiner Bauern, warnt sie in den Beispielen seiner Romanfiguren vor Branntwein, liederlichem Lebenswandel und Unglauben. Er will seine reichen Leser zur Besserung und tätigen Hilfe anhalten, seine armen vor Verzweiflung bewahren und sie Trost in der Arbeit finden lehren und schildert darum nur Durchschnittsmenschen und leicht durch Fleiß und Treue erreichbare Ideale. Dabei ist er in seinen Anschauungen ebenso einseitig — er ist streng orthodox — wie er in der Form seiner Romane kunstlos ist. Aber er ist ein Kenner und Darsteller bäuerlichen Lebens und bäuerlicher Empfindungen fast ohnegleichen. Durch keine ästhetischen Bedenken getrübt und eingeengt stellt er, fast schon naturalistisch getreu, seine Menschen vor uns hin. Seine ungemein derbe Natur schreckt dabei vor keiner Situation, vor keinem Ausdruck zurück; er freut sich recht herzlich, wenn eine unangenehme Person in die Dunggrube fällt, und die groben Worte seiner Kuhmägde und Mistknechte beleidigen sein Ohr nicht.

Diese grobe Naturwahrheit hat keiner der übrigen Landschaftserzähler wieder dichterisch zu verwerten gewagt, und derjenige, der lange Zeit als der Meister der Dorfgeschichte galt, der Schwarzwälder **Berthold Auerbach**, hat in den „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ seine Bauern erst ganz besonders — wie er selbst sagt — von dem „Mist an Kleidern und Stiefeln“ gereinigt. Auch Auerbach will belehren, will den Gegensatz von Natur und Kultur darstellen, aber er wendet sich nicht an die Bauern, sondern an die Kulturmenschen. Er erzählt ihnen, wie „der Lauterbacher“ erst höchst unglücklich ist, als er, der als Lehrer ganz in seinen alten Griechen und Römern lebt, aufs Land versetzt wird, wie er sich dann aber so einbürgert, daß er erst hier zu einem ganzen Menschen wird und alle Kultursehnsucht in ihm erstirbt. Und umgekehrt kann die „Frau Professorin“ nur,

weil sie ein Bauernkind ist, in der Sittenverderbnis der Stadt ihre Reinheit bewahren. Auerbach konnte und wollte nicht so scharf sehen wie Gotthelf, aber darum erscheinen seine Schwarzwälder oft als „Salonbauern“, am stärksten in dem süßlichen „Barfüßele“, das ein ähnliches Schicksal wie Goethes Dorothea erlebt; prächtig ist dagegen die „Geschichte des Diethelm von Buchenberg“, des verschuldeten Bauern, den Ehrgeiz und Genußsucht ganz allmählich fast dämonisch zum Mordbrenner werden lassen.

Ein anderes Ansehen erhält Natur und Landschaft in den „Studien“ und „Bunten Steinen“, Sammlungen von Erzählungen des aus dem Böhmerwalde stammenden österreichischen Schulrats **Adalbert Stifter**. Er hält „das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne“ für größer als das „prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet“. Und demgemäß erscheint ihm auch „ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwingung seiner selbst, Verstandesgemäßheit, Wirksamkeit in seinem Kreise, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heiteren, gelassenen Streben“ bedeutender als „mächtige Bewegungen des Gemüts, furchtbar einherrollender Zorn, die Begier nach Rache, der entzündete Geist, der nach Tätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft“. Diese seine Worte kennzeichnen seine Dichtungen, wenigstens die bedeutenderen unter ihnen: es sind stille Kunstwerke. Ihm kommt es nicht auf Begebenheiten an, er will keine interessanten Charaktere entwickeln, und es sind im Grunde stille Schicksale, die er vor uns ausbreitet. Stifter will vor allem die Natur schildern. Das spricht schon aus seinen Kapitelüberschriften: Waldburg, Waldwanderung, Waldhaus, Waldsee, Waldwiese, Waldfels, Waldruine im „Hochwald“; Steppenwanderung, Steppenhaus, Steppenvergangenheit, Steppengegenwart in „Brigitta“; die Heide, das Heidehaus, das Heidedorf, der Heidebewohner im „Heidedorf“. Gleichzeitig zeigt sich in dieser Art das Streben, alle Begebnisse auf einen Landschaftscharakter abzustimmen: den Wald, die Steppe, die Heide. Dabei ist er auf der Heide mit ihrem regen Kleinleben der Natur, ihren nickenden Grashalmen, den summenden Bienen, den kriechenden Käfern ebenso zu Hause wie in dem finsteren, zerklüfteten, unwegsamen und doch zauberhaft schönen Hochwald. Manchmal versenkt er sich allerdings zu sehr in die Kleinmalerei, er vergißt, das Unwichtige vom Wichtigen zu scheiden, und wird dann allzu weitschweifig.

Keiner aber von diesen Landschaftserzählern weiß in dem engen Gebiete seiner Dichtkunst so die Fülle des Lebens zu spiegeln, und zwar vorwiegend seiner heiteren Seiten, wie der Mecklenburger **Fritz Reuter**. Es scheint fast, als wenn der wahre Humor nur erwächst aus ernsten Lebensschicksalen

und Lebensansichten; und an jenen hat es Reuter nicht gefehlt. Seine Studentenjahre — er war 1810 geboren — fallen in die elende Zeit Metternichscher Demagogenriecherei, und der Dreiundzwanzigjährige wird wegen einiger Umtriebe seiner Jenenser Burschenschaft, an denen er nicht beteiligt war, in Berlin zum Tode verurteilt, dann zu dreißigjähriger Festungshaft „begnadigt"; wohlgemerkt: der Mecklenburger wird wegen eines in Thüringen nicht begangenen Verbrechens in Preußen verurteilt — das ist der Ausdruck der deutschen Einheit im Jahre 1833. Die ersten sieben Jahre wird er dann auf fünf verschiedenen Festungen umhergeschleppt, dann kommt auch ihm der Amnestieerlaß beim Tode Friedrich Wilhelms III. zugute. Er wird wieder entlassen, und kein Mensch macht sich Gedanken darüber, daß seine bürgerliche Existenz vernichtet und seine Gesundheit durch Trunksucht zerrüttet ist, die er sich in der Festungshaft angewöhnt hatte. Erst jahrelange schwere Arbeit auf dem Lande als „Strom" (— Ökonom), dann die Ehe mit einer tapferen Frau und endlich die Dichtkunst bringen ihm wenn auch nicht volle Genesung. Schon ein Vierziger, tritt er zuerst als Dichter auf mit seinen gereimten Schnurren „Läuschen un Rimels", harmlosen Späßen mit wenig Witz und viel Behagen, selten von eigener Erfindung, schlecht gereimt. Bedeutender ist sein Epos „Kein Hüsung", wenn ihm auch der sehr tragische Stoff und die epische Form nicht ganz liegen. Sein eigentliches Gebiet erreicht er aber in der Erzählung „Ut de Franzosentid", in der er Erinnerungen seiner Familie verwertet, und in den beiden selbstbiographischen Romanen „Ut mine Festungstid" und „Ut mine Stromtid". Ihnen folgt später das prachtvolle Lebensbild aus Mecklenburgischer Geschichte, „Dörchläuchting".

Reuter ist ein vortrefflicher Erzähler, nie geht ihm der Erfindungsgeist aus. Dabei kommt es ihm, wie seinem englischen Vorbilde Charles Dickens, wenig auf Komposition seiner Werke an, der eigentliche Inhalt wird zur Nebensache, die Nebenhandlungen zum Wichtigsten. So will er uns zwar in der „Stromtid" berichten, wie der Parvenü Pomuchelskopp den alten Landadel von seinen Gütern verdrängen will, aber Hauptsache ist ihm doch die Schilderung des gesamten mecklenburgischen Volksstammes in seinen Landleuten und Kleinstädtern, in seinen Geistlichen und Kaufleuten, seinen Junkern und Bürgern. Es sind alles echte Mecklenburger: langsam und schwerfällig, ein bißchen altmodisch, auch recht selbstzufrieden, aber ehrliche Gesellen, denen ein trockener Humor über vieles hinweghilft. Und ihre breite Sprache paßt trefflich zu ihnen, wenn auch Reuters Plattdeutsch zum Vorteil leichteren Verständnisses nicht so ganz echt ist. Reuter schildert ohne erzieherische Absichten, er will seine Bauern nicht klüger machen, als sie sind, und er findet seine Städter nicht so verwerflich. Wer viel erlebt hat wie er, der hat gelernt viel zu verzeihen und auch gelegentlich über das zu lachen, was anderen noch entsetzlich scheint. Reuters behagliche Geschichten verklärt

sein unsterblicher Humor. Er zeigt sich nicht nur im großen in der Art, wie er auf die sieben Schmerzensjahre seiner ihm gestohlenen Jugend heiter zurückblickt, sondern auch in jeder Kleinigkeit der Darstellung. So im Ausdruck, wenn er von einem Blatternarbigen sagt, er sähe aus, als ob er mit seinem Gesicht auf einem Rohrstuhl gesessen habe, oder wenn er die dritte Frage des vierten Hauptstückes kurzweg als „große Wasserfrage" bezeichnet; so in der Fülle der komischen Situationen, die man fast auf jeder Seite findet; so in der prachtvollen Auffassung und Darstellung seiner Menschen, von dem ewig schläfrigen Jochen Nüßler bis zum hohen, von der Gewitterfurcht arg geplagten Dörchläuchting, von dem Windhund Fritz Triddelfitz bis zu dem ernsten Inspektor Hawermann. An der Spitze dieser langen Reihe aber steht Onkel Bräsig, nicht bloß ein Spaßmacher, sondern der Mann, der „drei Brauten" gehabt hat und allen hat entsagen müssen, fast ein Weiser in der Art, wie er sich mit dem Leben abfindet.

Eng verwandt mit den mundartlichen Erzählungen Reuters ist die mundartliche Lyrik. Schon die sprachlichen Schwierigkeiten, die sie jeweilig einem großen Teile deutscher Bevölkerung bereitet, beschränkt ihre Verbreitung meist auf die kleinen Gaue ihrer Heimat, und so ist diese Art der Lyrik denn immer ein Veilchen gewesen, das im Verborgenen blühte. Nur selten ist der Wert dieser Dialektgedichte so groß gewesen, daß sie sich über ihre sprachlichen Grenzen hinwegsetzten. Das war schon im Anfang des Jahrhunderts der Fall gewesen mit **Johann Peter Hebels** „Allemannischen Gedichten", die aus dem Rheinwinkel des Breisgaus stammten. Ihr Reiz liegt darin, daß Hebel sich alle leblosen Erscheinungen der Natur in Menschengestalt belebt vorstellt, daß er also den Lauf eines kleinen Flüßchens mit einem allmählich heranwachsenden Bauernmädchen vergleicht, das sich endlich dem Rhein vermählt, oder den Sonntag in der Frühe die Sonne wecken läßt, wie der Bauer die Magd vom Schlafe aufruft, oder Sonne und Mond als Ehepaar und den Morgenstern als ihren Sohn mit menschlichen Schwächen darstellt. So „verbauert" er, sagt Goethe, „auf die naivste anmutigste Weise durchaus das Universum".

Von diesen Hebelschen Gedichten hat dann fünfzig Jahre später der plattdeutsche Lyriker **Klaus Groth** gelernt, nur daß bei ihm der Gebrauch der Mundart nicht ein Zeichen bescheidener Beschränkung und rein volkstümlichen Ausdrucks ist, sondern er will mit seinem „Quickborn" (= lebendiger Quell) das Plattdeutsche in wissenschaftlicher Reinheit erneuern und eine der hochdeutschen gleichberechtigte niederdeutsche Literatur schaffen, im Gegensatz übrigens zu Reuter, dessen sprachliches Gemisch er bekämpfte. Das Ziel Klaus Groths ist nicht erreicht worden, so wie jede Auflehnung der Mundart gegen die Schriftsprache mißlingen wird; aber sein prächtiges Gedichtbuch ist geblieben und weit über seine Heimatgrenzen gedrungen. — Klaus Groth will in ihm das Volksleben seiner holsteinschen Heimat dar-

stellen, und aufs glücklichste stützt er sich dabei auf die Volkslieder, die er teilweise sogar nur überarbeitet. Und in seinen eigenen Liedern trifft er den Volkston so gut, daß der Unterschied zwischen Selbstschöpfung und Bearbeitung kaum noch kenntlich ist. Nach Art der Volkspoesie bietet ihm denn auch die Liebe, die unglücklich sich verzehrende wie die glücklich zuversichtliche, unerschöpflichen Stoff:

Keen Graff is so breet un keen Müer so hoch,
wenn Twee sik man gut sünd, so drept se sik doch.

Keen Wedder so gruli, so düster keen Nacht,
wenn Twee sik man sehn wüllt, so seht se sik sacht.

Dat gift wul en Maanschin, dar schint wul en Steern,
dat gift noch en Licht oder Lücht un Lantern.

Dar finnt sik en Ledder, en Stegelsch un Steg:
wenn Twee sik man leef hebbt — keen Sorg vaer den Weg.

Naturbilder sind selten bei ihm, wenngleich auch er seine Heide mit allen ihren geheimen Schauern und Reizen kennt („Dat Moor"); das Wichtigste in der Natur ist ihm das Leben. Reizende Tiergedichte haben wir von ihm („Matten Has"), Menschenschicksale faßt er oft in Balladenform („Wat sik dat Volk vertellt"), und auch eigene Seelenstimmungen finden ergreifenden Ausdruck („Min Port").

Im Gegensatz zu dieser landschaftlich-realistischen Dichtung und gleichzeitig mit ihr sucht eine andere Dichtergruppe die Vollendung der Kunst in klassisch-romantischen Idealen. Ihren örtlichen Mittelpunkt finden diese Nachfahren einer verschwindenden Richtung seit dem Anfang der fünfziger Jahre am Hofe des Königs Maximilian II. in München, ihre künstlerische Sehnsucht weist sie nach Italien und Griechenland, ihre Stoffe nehmen sie mit Vorliebe aus der Geschichte, sie kleiden sie in die Formen des Versdramas, der Ballade oder des Versepos. Sie dichten also nur in Versen, meist gereimten, und auch da, wo sie reine Lyrik schaffen, kommt es ihnen in erster Linie auf Reinheit des Reimes und wohlklingende Glätte der Verse an, wozu sich im epischen Gedicht rhetorisch-deklamatorisches Pathos gesellt. Die übergroße Betonung der äußeren Form bei geringer poetischer Begabung hat meist Empfindungen und Gedanken in ihren Gedichten abgetötet, ebenso oft aber auch über das Fehlen eines künstlerischen Gehalts hinweggetäuscht. Die Mitlebenden, denen das kalte Wortgepränge der epischen Gedichte ebenso reizvoll erschien wie die oft spielerische Sentimentalität der lyrischen Schöpfungen dieser Dichter, haben mit ihrem Beifall nicht gespart; die Nachwelt urteilt anders.

An der Spitze dieser Gruppe stehen zwei Norddeutsche: der Berliner Paul Heyse, der sich später in einen trefflichen Novellisten verwandelte, so daß

er an anderer Stelle noch zu würdigen sein wird, und der Lübecker **Emanuel Geibel**. Bei ihm tritt ein wirkliches Formtalent noch am stärksten in die Erscheinung. Aber er ist doch zu wenig von eigener Art, oft allzu oberflächlich, und wir empfinden wohl häufig die Schönheit seiner Ideen und seiner Formen, aber wir vermissen, ganz anders als bei Platen, das Kämpfen und Ringen, dessen Ziel diese Schönheit ist. Auch Geibel will in die Tiefe dringen; aber er findet für die Rätsel von Leben und Tod nur so abgeschmackte Worte wie: „Ein ewig Rätsel ist das Leben — Und ein Geheimnis bleibt der Tod" — Gedanken, die Hebbel doch etwas anders auszudrücken verstand. Wie all diese Münchener will auch Geibel nichts vom Volkslied wissen; ein um so erfreulicheres Zeichen seines zweifellos nicht unbedeutenden Talents, daß einige seiner Lieder — „Der Mai ist gekommen", „Wer recht in Freuden wandern will" — doch ins Volk gedrungen sind. Alle Bronnen seiner prunkenden Verskunst aber läßt er in seinen Balladen springen, von denen „Der Tod des Tiberius" oder „Der Bildhauer des Hadrian" vortreffliche Deklamationsstücke bleiben werden. Neue Töne fand der Greis dann noch 1870; mit seinen Siegesliedern „An Deutschland" und „Am 3. September" erntete er großen Beifall.

Die übrigen Mitglieder des Münchener Kreises, unter denen sich kein größeres Talent befindet, versinken allmählich in Vergessenheit; nur der Graf Schack hat sich nicht durch seine Dichtungen, eher durch seine Übersetzungen aus den orientalischen Literaturen und vor allem durch seine Gemäldegalerie und die Förderung Feuerbachs, Böcklins und Lenbachs unsterblich gemacht. Auch der feinsinnige **Wilhelm Hertz** verdient bleibende Beachtung mit seinen köstlichen Bearbeitungen altfranzösischer Spielmannsgeschichten im „Spielmannsbuch", von Wolframs „Parzival" und Gottfrieds „Tristan". In diesen wertvollen Epen ist nach Sprache und Form der Geist und Stil der alten Meister ebenso glücklich getroffen, wie durch gelungene Kürzungen und vollendete Vers- und Reimkunst die Kunstforderungen der Gegenwart berücksichtigt sind.

Das Kulturgeschichtliche wird in dem historischen Roman dieses Zeitraums zur Hauptsache. Den größten Erfolg auf diesem Gebiete errang **Joseph Viktor von Scheffel**, der überhaupt eine gewaltige Volkstümlichkeit erlangte. Er dankt sie seinen Kneipliedern „Gaudeamus", in denen mit viel Zechbehagen und eigenartigem, wenn auch manchmal gesuchtem Witz eine feuchtfröhliche Lebensauffassung gelehrt wird. Er dankt sie ferner seinem „Trompeter von Säckingen", dem sentimental-romantischen Epos, das eine Hochflut von ähnlichen, aber viel unbedeutenderen „Goldschnittdichtungen" heraufbeschwor. Er dankt sie endlich mit dem größten Recht seinem geschichtlichen Klosterroman „Ekkehard". Es ist ein äußerst reizvolles Bild aus dem 10. Jahrhundert, das sich hier vor uns auftut. Das Leben des arbeitsamen und gelehrten Klosters wird uns recht deutlich. Der

Hunnenzug mit seinen Schrecken und — sehr fein bemerkt — seinen gelegentlichen humoristischen Vorkommnissen ist äußerst packend dargestellt. Man merkt, wie sorgsam Scheffel seine Studien betrieben hat, wie vertraut ihm jene Zeit ist. Freilich sind diese Studien doch nicht ganz in die künstlerische Gestaltung aufgegangen. In einer falschen Auffassung vom Verhältnis des geschichtlichen Romans zur geschichtlichen Forschung stellt er wissenschaftliche Anmerkungen an das Ende des Buches. Dadurch aber erweckt er in dem Leser die Forderung historischer Genauigkeit, die er selbst gar nicht erfüllt, so wenn er etwa den Walthariusdichter Ekkehard I. und den Lehrer der Hadwig, Ekkehard II., in die Person seines Helden verschmilzt. Ebenso können wir, historisch vom Dichter allzu genau belehrt, nicht mehr recht glauben, daß das Waltharilied der dichterische Erguß eines liebekranken Herzens sein solle, was es ja doch auch in der Tat nicht im entferntesten war. Vor allem aber hat Scheffel in seiner ungemein interessanten und lehrreichen, aber vor den strengen Forderungen der Kunst doch nicht bestehenden Dichtung die wichtigste Forderung des historischen Romans verletzt; nämlich daß dieser Charaktere vorführe, die nur in der geschilderten Zeit möglich, aus ihr erwachsen sind. Ekkehards und vor allem Hadwigs Weltschmerz stammt nicht aus dem 10., sondern aus dem 19. Jahrhundert.

Gegen die Überschwemmung mit den nach dem Erfolg des „Ekkehard" einsetzenden weitschweifig pathetischen, flüssig stilisierten, psychologisch unwahren „Professorenromanen" der Dahn und Ebers konnte in den siebziger Jahren ein so treffliches Werk wie „Die letzte Reckenburgerin" der **Louise von François** nicht ankommen. Die Dichtung ist gar nicht sehr kunstvoll, sie arbeitet mit Briefen und anderen ungeschickten Kunstmitteln; ganz überflüssigerweise sucht die Dichterin unnötige Spannung zu erwecken. Die Darstellung ist reichlich kühl, ein bißchen altmodisch. Aber es spricht eine überzeugende künstlerische Ehrlichkeit aus dieser Geschichte, eine wahre Treuherzigkeit. Es sind die Jahrzehnte, die der Französischen Revolution folgen, die vor uns lebendig werden, nur im Hintergrunde, nicht als Hauptsache wie bei Alexis. Wir erleben die Ereignisse nur, wie sie sich in den Aufzeichnungen und in der Seele der Heldin Hardine spiegeln, deren Pflichttreue und entbehrungswilliger Lebensernst das Kommen einer neuen Zeit verkörpern.

Die ehrlichere Kunst, die nicht durch überraschende Stoffe packen, durch kostümierte Gestalten blenden will, vertritt dann mit mehr äußerem Erfolg als die stille Louise von François der Mann, der mehr noch als unsere Dichtkunst unser nationales Empfinden und damit unsere Kultur beeinflußt hat: **Gustav Freytag.** Von Geburt, wie Willibald Alexis, ein Schlesier — er lebte von 1816—1895 — hat er seinem Volke noch vor den drei die deutsche Einheit begründenden Kriegen seine trefflichen „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" geschenkt, keine historischen Romane, sondern in vorzüglicher

Auswahl und zeitlicher Folge eine reiche Fülle von Schriftstellen alter Autoren, von Parteischriften, Lebenserinnerungen, Briefen und sonstigen Quellenzeugnissen aus den ersten Anfängen deutschen Lebens bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Verbunden sind diese Berichte durch geistvolle Zwischenbemerkungen und Erläuterungen. Freytag hebt dabei nicht nur die äußerliche, sondern mehr noch die innere Entwicklung des deutschen Volkes heraus, er will weniger das Einzelne als das Allgemeine darstellen, er sucht nur nach den typischen Erscheinungen. Und wenn er auch den großen Gestalten wie Luther gerecht wird, so kommt es ihm doch mehr auf die Darstellung der allgemeinen Kultur an, auf die Schilderung von Sitten, Gebräuchen, Lebensgewohnheiten bis zu den wechselnden Formen von Kleidung und Speise. In sauberer Scheidung von dieser wissenschaftlichen Arbeit schreibt er unmittelbar nach dem Deutsch-Französischen Kriege seine „Ahnen". Er stellt sich in diesen sechs Bänden dieselbe Aufgabe wie in den „Bildern", nur daß er sie diesmal dichterisch lösen will. Wiederum sucht er die einheitliche und gesetzmäßige Entwicklung des deutschen Volkes zu betonen, darum gibt er den Helden der verschiedenen Erzählungen gleiche Charakterzüge, ja selbst ihre Schicksale sind ähnlich: gewöhnlich ist es die Stellung des Helden zu seinem Weibe oder der Kampf um sie, der meist mit einer Katastrophe endet. Aber die Lösung dieser Aufgabe ist dem über der Arbeit ermattenden Dichter nicht restlos gelungen. Freytag ist kein Dichter von Gottes Gnaden, sondern eine für diese große Aufgabe zu nüchterne Natur. Es fehlt den Romanen oft der große Zug, aus der wirren Menge von Abenteuern und Begebenheiten weht nicht der gewaltige Atem der Weltgeschichte, am wenigsten vielleicht im fünften Bande, der die poetisch so dankbaren Zeiten des Dreißig- und des Siebenjährigen Krieges behandelt. Auch rächt es sich, daß Freytag in diesen Romanen nicht die großen Führer der deutschen Geschichte zeichnen kann und will; Friedrich II. im dritten, Luther im vierten Bande erscheinen zu klein. Und in dem letzten Bande endet schließlich die ruhmreiche Ahnenreihe in den Jahren 1813 bis 1848 in stillem Philistertum. Wir vermissen den Ausblick auf die Größe des siebenten Jahrzehnts.

Freilich hatte Freytag die Zeit vor diesem großen Aufschwung schon vorher in zwei Romanen und dem reizenden Lustspiel von den „Journalisten" dargestellt. Er zeigt uns in diesem scharf gesehenen Wirklichkeitsbild, wie nach 1848 die Presse eine Macht geworden ist, und führt uns deren verschiedene Vertreter in köstlichen Gestalten vor: den Allerweltskerl Bolz, den heimlichen Dichter Bellmaus und den armen Schmock, der „nach jeder Richtung" schreiben kann, immer „tief" schreiben soll und so froh ist, als er endlich „aus der Literatur herauskommt". Und würdig gesellt sich die Familie Piepenbrink zu diesen Machthabern im politischen Leben.

Die beiden Romane gehören zu der neuen Gattung der Zeit- und Gesellschaftsromane, wenn sie uns auch heute mehr und mehr zu historischen

Zeugnissen vergangener Jahrzehnte werden. In „Soll und Haben" zeigt Freytag zwar nicht, wie es das Motto verspricht, das deutsche Volk, aber doch wichtige Teile desselben in seiner Tüchtigkeit, bei seiner Arbeit. Wie es der geschickte Titel andeutet, ist es der Kaufmannsstand, den er uns vorführt, in seinen ehrenhaften wie in seinen unehrenhaften Bestandteilen. Das Haus der Firma T. O. Schröter mit seinen trefflichen Prokuristen, Buchhaltern und Arbeitern, seinem edeldenkenden Inhaber und dem lernenden Freundespaare Wohlfahrt und Fink zeigt uns den Segen bürgerlicher Tüchtigkeit; die selbst vor dem Verbrechen nicht zurückschreckenden Machenschaften Veitel Itzigs und seiner Genossen die verderbenbringende Leidenschaft unredlicher Erwerbssucht. In diese Kreise wird endlich noch der landbesitzende Adelsstand gezogen; er muß von seiner stolzen Höhe herabsteigen, der Adel der Arbeit stellt sich neben den der Geburt. Es ist ein hohes Lied von der Arbeit, das Freytag hier anstimmt, nicht von der Arbeit großer Helden, sondern von der alltäglichen, der emsigen, der treuen. Und indem Freytag in diese mühevolle Tätigkeit das sonnige Licht der Poesie und des Humors gebracht hat, hat er manchem der im Leben derart Schaffenden sein arbeitsames Streben und Mühen erleichtert. — Nicht so gelungen ist „Die verlorene Handschrift", die uns wieder drei Lebenskreise vorführt: den Gelehrten, den Bauern, den Fürstenhof. Aber der Dichter arbeitet hier mit zu viel Intrigen; vor allem läßt ihn jedoch sein Humor ganz im Stich. Statt dessen haben seine historischen Studien zu sehr auf den Roman abgefärbt, und sein Zeitbild erhält durchaus etwas Schiefes, wenn er seine Heldin Ilse mit einer Seherin der Vorzeit vergleicht oder in der charakterlos-liederlichen Schwachheit eines Duodezfürsten ein Abbild des Cäsarenwahnsinns zu finden meint.

Der Zeit- und Gesellschaftsroman, wie ihn Freytag in diesen beiden Werken pflegt, ist durchweg ein Kind des 19. Jahrhunderts. Denn wenn auch schon der „Wilhelm Meister" uns weite und mannigfache Lebenskreise vorführt, so bleibt dem Dichter doch der Entwicklungsgang seines Helden die Hauptsache, jenes dient nur als Mittel zu diesem Zwecke. Die Romantik hat es ja überhaupt nicht zu vollendeten Romanen gebracht, und ihrem Vorläufer Jean Paul liegt eine lebenswahre Schilderung gegenwärtiger Verhältnisse völlig fern. So zeigt sich die neue Romangattung zuerst in Immermanns „Epigonen" und „Münchhausen", und was hier, noch zu sehr in romantischer Anlehnung, angebahnt wird, das verlangt in der Mitte des Jahrhunderts **Karl Gutzkow** als die allein würdige Aufgabe des Romans. Er fordert ferner, daß an Stelle des bisherigen Nacheinanders der Erzählung, wie es der klassische Entwicklungsroman notwendig mit sich brachte, ein Nebeneinander trete. So führt er uns denn in seinen beiden Romanen „Die Ritter vom Geist" und „Der Zauberer von Rom", in jenem nationale, in diesem internationale Fragen aufrollend, eine ganze Welt vom Schloß bis zur Dachkammer des Hinterhauses vor, alle Stände und Berufsarten, alle Arten von Charakteren, alle Parteien und Richtungen politischer und künstlerischer Art. Kein Wunder, daß sich bei diesem wirren Gekreuze von Begebnissen und Schicksalen statt des Nebeneinander ein Durcheinander ergibt, das dadurch nicht erträglicher wird, daß es sich in jedem Romane über — neun Bände erstreckt, die allerdings später auf je vier gekürzt wurden.

Der ehemalige „Jungdeutsche" hatte sich übrigens auch im Drama versucht; aber seine geschichtlichen Lustspiele „Zopf und Schwert" und das bessere „Urbild des Tartuffe" sind ungeschichtlich empfunden. Und in seinem ehrlichsten Drama, „Uriel Acosta", zeigt er allerdings in guter Technik den alten Kampf der Aufklärung gegen die Autorität, des Neuen mit dem Alten, der Freiheit gegen die Beschränktheit, der Schluß jedoch, in dem Uriel seine ehrliche Meinung widerruft, aber sich erst dann tötet, als der Widerruf sich als nutzlos herausstellt, befriedigt uns nicht.

Die Gefahr des Veraltens, die beim Gesellschaftsroman besonders schnell einzutreten scheint, hat auch bereits den Meister in dieser Gattung betroffen, **Friedrich Spielhagen**. Er verfolgt in seinen zahlreichen Romanen Zeit und Gesellschaft von 1848 bis ungefähr 1890, schildert jene in den „Problematischen Naturen", zeigt die Entstehung der Sozialdemokratie in dem Werk „In Reih' und Glied", erörtert ähnliche Fragen in dem gutgeschriebenen „Hammer und Amboß" oder bringt den großen finanziellen Zusammenbruch des Jahres 1873 in geistreichen Zusammenhang mit der „Sturmflut" an der Ostsee ein Jahr vorher. Spielhagen versteht es, seine Romane trefflich und spannend aufzubauen, er schildert packende Situationen, weiß interessante Charaktere zu gestalten und ist vor allem ein Meister guter Landschaftsschilderungen, mit denen er häufig die Ostseeküste und Rügen bedenkt. Aber Spielhagen gehört zu den Anhängern von 1848, er ist ein Gegner Bismarcks, und er weiß seine demokratische Parteistellung nie zu verbergen. Zwar tritt er nicht selbst in seinen Romanen hervor, aber auf seine Helden gleicher Richtung häuft er das Licht und die Tugend, auf die Adligen den Schatten und das Laster. Und fortwährend müssen jene, besonders bei Festen oder bei Leichenreden, ihre allein gültigen politischen und gesellschaftlichen Anschauungen breit auseinandersetzen. Die Zeit des neuen Kaisertums schritt über sie hinweg, und dabei sind auch Spielhagens nicht zu unterschätzende künstlerische Werte bald in den Schatten gestellt worden.

Nur in losem Zusammenhange mit dieser Gruppe von Erzählern stehen einige Dichter, die keineswegs wie Gutzkow oder Spielhagen die bewußte Absicht haben, umfassende Darstellungen unserer Zeit und Gesellschaft zu geben, aber doch vorwiegend ihre Stoffe aus der Gegenwart entnehmen, sie mit der scharfen Beobachtung der Realisten gestalten und so treffende Schilderungen ihrer Gegenwart schaffen. Gemeinsam ist ihnen der Pessi-

mismus, mit dem sie ihre Zeit ansehen. Da sie aber zugleich in ihrem Humor und ihrer Kunstauffassung spätgeborene Romantiker sind, so mischt sich in ihnen der Pessimismus mit einem unerschütterlichen Idealismus, und daraus erwächst dann eine Weltanschauung, die in höchst eigenartigen Erzeugnissen ihren künstlerischen Niederschlag gefunden hat.

Der Bedeutendste aus dieser Gruppe ist der Braunschweiger **Wilhelm Raabe**, ein geistiger Schüler Jean Pauls. Er schwelgt wie dieser in merkwürdigen und oft übermäßig gesucht-komischen Personen- und Ortsnamen; die Handlung in seinen Werken ist gering; die Begebenheiten sind stark phantastisch, wenn auch nicht völlig unwahrscheinlich; am Aufbau seiner Dichtungen sündigt er wie sonst nur ein Romantiker; sein Stil ist überladen; er hat eine Vorliebe für zerfallene Ruinen, stille Mühlen, malerische Dörfer, wie er auch ein Meister der Stimmungen ist; den Errungenschaften der Technik steht er gleichgültig, ja feindlich gegenüber; und selbst an den Erfolgen von 1870 kann er sich kaum freuen: der Romantiker will keine erfüllten Ideale, er will Sehnsucht. Aus dieser geistigen Verfassung heraus gelingt ihm gleich in seiner ersten Dichtung, der „Chronik der Sperlingsgasse", ein entzückendes Idyll aus dem alten Berlin von tief poetischem Reiz. Er wendet sich dann geschichtlichen Erzählungen zu, schildert die Zeit „Nach dem großen Kriege" von 1813 oder auch „Unseres Herrgotts Kanzlei", das Magdeburg der Reformationskämpfe. Auch in späteren Jahren pflegt er noch diese Gattung und behandelt im „Odfeld" oder in „Hastenbeck" Ereignisse des Siebenjährigen Krieges.

Aber nicht in diesen Dichtungen, von denen hier nur eine Auswahl des Besten aus seinem reichen Schaffen genannt ist, liegt seine eigentliche Bedeutung, sondern vielmehr in seiner Romantrilogie, die zwar ursprünglich nicht als solche gedacht war, aber doch wegen der in ihr ausgedrückten Weltanschauung einen inneren Zusammenhang aufweist. Dieser hat er in einem seiner früheren Romane („Leute aus dem Walde") bereits Ausdruck gegeben in den beiden Mahnungen: „Gib acht auf die Gasse!" und „Sieh nach den Sternen!" — mit anderen Worten: Achte die wirkliche Welt, scheide Wahrheit und Schein, sei Realist! Aber sei auch Idealist! Laß dich, so wie die Sterne am Himmel das Weltall erleuchten, auch von den Sternen in deiner Brust, von Liebe und Freundschaft, von Geduld und Demut, von Ehre und Mut, von Glauben und Barmherzigkeit aufhellen, laß dich von ihnen leiten!

Es sind drei stille Bücher, die diese Weltanschauung künstlerisch ausdeuten. „Der Hungerpastor" predigt vom Hunger, dem „wahren, echten Lebenshunger", dem Hunger nach Brot und nach Liebe, nach Licht und nach Bildung, auch nach Ehre und nach Reichtum. Zwei Hungrige begleiten wir auf ihrem Lebenswege von der Wiege an. Moses Freudenstein, der Sohn

des Trödlers, hat nur den unwahren Hunger, den eigensüchtigen; er verkommt in Paris. Hans Unwirsch aber, der Schusterssohn, den die Schusterkugel seines Vaters so viel Poesie lehrt, er erreicht ein stilles Glück von Liebe und Arbeit; er erhält eine Hungerpfarre irgendwo hinten in Ostpreußen auf öder, unfruchtbarer Scholle am ernsten und schaurigen Meeresstrand. Denn so ist es mit den Idealisten: auf äußere Ehren haben sie keinen Anspruch; was sollen sie auch damit! Die müssen für jene bleiben, die arm an Idealen sind, die Rücksichtslosen, die Herren. — Das erkennt Leonhard Hagebucher, als er aus „Abu Telfan" am Mondgebirge im Tumurkielande in die Heimat zurückkehrt. Er war Sklave von Negern in jener heißen Gegend, er ist gequält und gepeinigt worden. Aber ist es anders nun hier in Bumsdorf an der Nippenburger Landstraße im Königreich Sachsen? Spielen nicht auch hier die Mächtigen mit den Schwachen? Zerstören nicht auch hier die Schufte das Leben der Anständigen, der Edlen, der Guten? Die Mittelmäßigen freilich, die Geruhigen, die Behäbigen, denen geht es einigermaßen erträglich, aber die im besseren Sinn über dem Durchschnitte stehen, sie gehen unter. Natürlich nur äußerlich; denn innerlich überwinden sie Leben und Leiden; sie sind doch die eigentlichen Sieger, sie die Idealisten, wenn es auch die andern, die „nicht totzukriegen" sind, zu sein scheinen. Aber es ist doch eine trübe Lebensauffassung, die aus diesem Buche spricht, das mit den Worten schließt, die es auch als Motto trägt: „Wenn ihr wüßtet, was ich weiß, sprach Mahomed, so würdet ihr viel weinen und wenig lachen." — Völlig pessimistisch klingt endlich das dritte Werk dieser Trilogie aus, „Der Schüdderump". So nannte man früher den Pestkarren, der in den Zeiten der Seuche die Leichen zu Haufen beförderte und ins Grab schüttete. Er ist das Sinnbild der Vergänglichkeit: zwar leuchtet die Sonne, zwar blendet das Glück, aber der Schüdderump poltert seinen Trab, und wir sind nur glücklich, wenn wir es einen Augenblick vergessen. Das erfährt die merkwürdige Gesellschaft auf dem Gutshofe der energischen Frau von Lauen: der alte Ritter von Glaubigern, ein Kavalier vergangener Zeit, wie das gnädige Fräulein von Trouin, die alte Gouvernante mit einer stolzen Ahnenreihe. Das erfährt die alte Botenfrau Jane Warwolf, wie die Bewohnerin des Siechenhauses Hanne Allmann. Das erfährt auch Toni, der elternlose, uneheliche Schützling und Liebling dieser Menschen, die so glücklich mit ihrem Spielkameraden, dem Junker von Lauen, aufgewachsen ist. Aber da kommt der Großvater, von dem früher niemand etwas gewußt, ein durch unsaubere Geschäfte reich gewordener ehemaliger Barbier; er führt sie mit dem Rechte der Verwandtschaft in seine dunklen Kreise, und hier in der fremden Welt stirbt sie aus Mangel an Licht und Liebe. Der Tod oder geistige Umnachtung sind schließlich der einzige Rettungshafen für edle, zarte Seelen wie Toni und den alten Ritter, während der grobe Durchschnittsmensch ohne sonderliche Anfechtungen leidlich durchs Leben kommt. Das Böse aber siegt, wie es

„unter allen Gestalten und in allen Verhältnissen in der Tiefe und in der Höhe seit vielen tausend Jahren den Sieg gewinnt".

Der satirische Einschlag, der häufig aus dem idealistischen Pessimismus dieses merkwürdigen Dichters spricht, in dem sich Romantik und Realismus oft verwirrend mischen, kommt zu stärkerem Ausdruck in dem eigenartigen Roman „Auch Einer" von **Friedrich Theodor Vischer.** Wie Raabe erblickt auch dieser schwäbische Freund Mörikes nicht in den großen, zermalmenden Geschehnissen die Ursachen der menschlichen Leiden, sondern in dem stillen Ringen und Kämpfen gegen trübe Hindernisse des Lebens. Mit romantischer Ironie diese Anschauung verschärfend, stellt er die kleinen Widerwärtigkeiten des täglichen Lebens als die zerrüttenden Kräfte dar, die selbst einen kraftvollen Menschengeist an den Rand der Verzweiflung bringen können. Ein chronischer Katarrh, die „Tücke des Objekts" — wenn einem beispielsweise beim Antritt einer Reise ein Eisenfeilstäubchen ins Auge dringt und dieses schwer entzündet oder irgendein „Objekt", ein Knopf, eine Nadel sich gerade dann versteckt, wenn man sie braucht — zermürben auch den Helden des Romans, Albert Einhart. Aber immer wieder hebt sich die kraftvolle und wahrhaft adlige Persönlichkeit dieses Mannes über diese Widerwärtigkeiten zu einem tätigen Idealismus empor, der sich im Kampf gegen Heuchelei und Philistertum, gegen alles Häßliche und Unwahrhafte beweist. — Eingeschoben in die Charakterisierung dieser ganz eigentümlichen Gestalt ist die „Pfahldorfgeschichte", eine köstliche, wenn auch vielleicht zu weit ausgesponnene Parodie auf die Professorenromane.

Zur völligen Satire wird dieser idealistische Pessimismus in den ebenfalls ganz eigenartigen, sehr ungleichwertigen Dichtungen von **Wilhelm Busch.** Er ist keineswegs nur ein humoristischer Reimschmied, sondern ein wahrer Satiriker, beißend in seinen Darstellungen der Kulturkämpfe des neuen Kaiserreichs („Pater Filucius"), lächelnd und künstlerisch vollendeter, wenn er uns mit seinem Humor über die „Misere" des Lebens erheben will und dann nie kleinlich in seinen Anschauungen, nie persönlich in seinem Spott ist. Er ist ein vortrefflicher, scharfer Beobachter, aber er weiß auch das verwirrende Bild des Lebens auf ungemein einfache Grundzüge zu bringen. Kurz und amüsant schildert er in der „Knopp"-Trilogie ein Durchschnittsleben oder macht in der „Frommen Helene" Heuchelei lächerlich, wie denn auch das Hauptmittel seines Humors in der Kürze liegt, mit der er irgendeine alltägliche Wahrheit als neue Weisheit ausgibt. Dabei kommt seiner dichterischen Begabung die zeichnerische zu Hilfe. In seinen Bildern, mit denen er fast jedes Verspaar begleitet, weiß er so sicher Typen darzustellen wie mit seinen Worten. Mit einer einzigen Linie weiß er oft genau so gut zu charakterisieren, wie er mit einem einzigen Worte die ganze Situation vor uns hinstellt.

Keine Gattung der Erzählungskunst ist seit der Mitte des Jahrhunderts mit solcher Meisterschaft benutzt worden wie die Novelle, die ganz bestimmten künstlerischen Gesetzen unterstellt ist, so daß in ihr das stoffliche Interesse an der geschichtlichen Begebenheit oder an einer Naturschilderung oder an einer brennenden Frage der Gegenwart notwendigerweise von der Gestaltung der inneren Form abhängt. Zwei Merkmale kennzeichnen diese besondere Eigenart der Novelle, wie sie in dem klassischen Novellenbuch der Weltliteratur vorgebildet sind, in dem „Decamerone" des Florentiners Giovanni Boccaccio, der im 14. Jahrhundert lebte. In diesem Werke wird nämlich berichtet, wie in einer Gesellschaft vornehmer Männer und Frauen die Bestimmung getroffen wird, daß täglich jeder von ihnen je eine kleine Geschichte erzähle. Dieser äußere Rahmen der Novellen wird nun auch in der späteren Entwicklung dieser Dichtgattung beibehalten, auch wo es sich nur um eine einzelne Novelle, nicht gleich um eine Sammlung handelt. Also ein Greis erzählt eine Begebenheit aus seiner Jugend, ein Jüngling die Geschichte seiner Liebe, ein Reisender irgendein merkwürdiges Abenteuer, ein Verbrecher sein Vergehen. Indem auf diese Weise ein Ereignis von dem erzählt wird, der es erlebt hat, bekommt es einen höheren Grad von Wahrscheinlichkeit; indem ferner jemand aus der Erinnerung erzählt, wird das Ereignis von vornherein in eine gewisse Stimmung getaucht. Während die Novellisten auf dieses äußere Kennzeichen des Rahmens oft verzichten, ist ein inneres Merkmal von der Novelle unzertrennlich: Sie soll, wie ihre Bezeichnung schon sagt, etwas Neues erzählen. Sie vermeidet daher das Typische und sucht nach irgendeinem Einzelfall, was ja schon daraus notwendig folgt, daß meist der Erzähler der Novelle ein persönliches Erlebnis berichtet. Dieser Einzelfall darf deswegen aber auch zum Unterschied vom Märchen die Grenzen der Wahrscheinlichkeit nicht überschreiten. Die Novelle schildert demnach eine nicht typische Begebenheit innerhalb der Grenzen der Wahrscheinlichkeit. Daraus folgt ferner, daß die Novelle, während der Roman eine Reihe von gleichzeitigen und einander folgenden Ereignissen berichtet, nur eine einzelne Begebenheit von ihren Ursprüngen bis zu ihrem Schluß verfolgt, also schon dem Umfang nach sich wesentlich vom Roman unterscheidet. Dichtungen, die weder den Gesetzen des Romans noch denen der Novelle folgen, rechnet man in die Mischgattung der „Erzählungen", wie ja auch das Schauspiel nur eine Mischung der beiden echten Dramenformen, der Tragödie und der Komödie, darstellt.

Keiner unserer deutschen Novellisten hat sich dieser Erzählungsform mit so inniger Überzeugung von ihrem hohen künstlerischen Werte angenommen wie **Theodor Storm.** Er ist aufs höchste entrüstet über die Ansicht, daß man eine Novelle „wohl einmal zur Erholung" sich erlaube. Er hält die Novelle für „die strengste Form der Prosadichtung", für „die Schwester des Dramas"; sie verlange „die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles

Unwesentlichen". Storm hat nie einen Roman geschrieben, er hat fast als einziger unter Deutschlands Dichtern nie das Verlangen gespürt, ein Drama zu gestalten. Dagegen erfüllen sein Schaffen, außer seiner Lyrik, von den fünfziger Jahren bis zu seinem Tode 1888 — er war 1817 geboren — mehr als fünfzig Novellen, die freilich nicht alle den strengen Forderungen dieser Kunstform Genüge tun.

In seinen Jugendnovellen drängt sich das lyrische Element seiner Dichtkunst noch zu stark in den Vordergrund. Sie wollen keine Probleme erörtern, keine Charaktere zeichnen, keine Geschehnisse erzählen, sie wollen nur Stimmung hervorrufen. Dazu hilft die Hineinziehung der Natur und zwar der dem Schleswig-Holsteiner vertrauten: der sanften Ostseeküste und der wilden Nordsee, der fetten Wiesen und der einsamen Heide, der grünen Birkenwälder und der schaurigen Moore, der sorgenden Dörfer und der friedlichen Kleinstädte mit ihren winkligen Straßen, ihren malerischen Häusern, ihrem alten Hauswesen, von dem wir jedes Möbelstück kennenlernen. Stimmungsvoll ist ferner die zarte Sprache und die Darstellung, die wirkliche Geschehnisse meist nur verschleiert andeutet, manchmal Gedichte einschiebt und die klare direkte Rede der Gestalten lieber vermeidet. Stimmungsvoll sind die Schilderungen der Personen, besonders der Frauen: diese sind von schlanker Gestalt, meist weißgekleidet; unerschöpflich ist der Vorrat an Beiwörtern, mit denen die Augen bezeichnet werden, so daß Storm nicht nur „heiße", sondern sogar „nackte" Augen kennt; das Haar dieser Frauen ist goldklar oder schwarz; vor allem aber treibt Storm einen wahren Kultus mit den Händen, in denen sich das ganze Schicksal ihrer Besitzer ausprägt: Angelika in der gleichnamigen Novelle vernachlässigt ihre Hände beim Erkalten ihrer Liebe. Und damit die Stimmung nicht zerrissen wird, vermeidet der Dichter Kapiteleinschnitte; ein Strich oder drei Sternchen zeigen im Druck einen neuen Abschnitt an.

Das äußerliche Merkmal einer Novelle, der Rahmen, ist einer großen Anzahl dieser kleinen Erzählungen eigen. Dagegen verstoßen sie insofern häufig gegen das Kerngesetz dieser Gattung, als sie typische Vorgänge nicht vermeiden. Diese zarten Dichtungen sehen sich alle untereinander außerordentlich ähnlich. In einem gemeinsam heranwachsenden Kinderpaar ersteht eine reine Jugendliebe; dann muß der Jüngling in die Fremde, beispielsweise auf die Universität; inzwischen verlobt oder vermählt sich die Geliebte gezwungen oder freiwillig; der Jüngling muß nach hartem inneren Kampf entsagen, er bleibt unverheiratet, und als alter Mann erzählt er uns die Geschichte: so geschieht es mit geringen Abweichungen nicht nur in „Immensee". Oder ein armes Liebespaar spart gemeinsam zur Ehe; als diese endlich geschlossen werden kann, verliert ein naher Verwandter sein Vermögen, er muß mit der fraglichen Summe unterstützt werden; das Sparen geht von neuem an, aber „das Leben ist inzwischen alle geworden",

und die Entsagenden vermachen die neue Summe einem Neffen, vielleicht daß sie dem mehr nützt: so in „Abseits" und ähnlich in anderen Novellen.

Eine Reihe dieser Stormschen Eigentümlichkeiten hat der Dichter bis zu seinem letzten Werk bewahrt: die Betonung der Natureinwirkung, die Vorliebe für die Kleinstadt und ihr Hauswesen, die genaue Schilderung von körperlichen Eigenheiten seiner Personen oder die Vermeidung von Kapiteleinschnitten. Aber das Typische verliert sich in seinen späteren Novellen mehr und mehr, jede einzelne erhält ihr bestimmtes Gepräge, die Familienähnlichkeit der Stormschen Novellen tritt nicht mehr so deutlich hervor. Auch das Verschwommene seiner Erstlingsdichtungen schwindet allmählich; im Gegenteil, Storm greift jetzt mit Vorliebe ganz bestimmte Probleme und Fragen auf, die er interessant und spannend zu entwickeln und zu beantworten weiß.

So erfährt der im übrigen ja nicht neue Stoff des Verhältnisses eines alternden Mannes zu einem jungen und nach Jugend verlangenden Mädchen eine interessante Wendung in „Waldwinkel", oder das Mißverhältnis ungleicher Väter und Söhne eine packende Darstellung in „Carsten Curator" und „Hans und Heinz Kirch". Während in der ersten dieser beiden Novellen der vornehme Charakter des Vaters dem verdorbenen des von einer charakterlosen Mutter stammenden Sohnes gegenübergestellt ist, stehen sich in Hans und Heinz Kirch zwei harte Köpfe gegenüber: der Sohn verläßt das Heimathaus, zerlumpt kehrt er nach Jahren zurück, Zweifel an seiner Echtheit tauchen auf, er verläßt die Heimat zum zweitenmal und kehrt nie wieder. Sehr eigenartig ist die Novelle „Ein Bekenntnis". Ein Arzt erlöst seine junge, unheilbar erkrankte Gattin von ihren unerträglichen Schmerzen durch eine kleine Dosis Gift; später erfährt er, daß die Krankheit doch heilbar gewesen wäre, ja es gelingt ihm eine solche Heilung; im Dienste der leidenden Menschheit opfert er nun sein bald erlöschendes Leben, das nicht zerrüttet war durch den Verlust der innigstgeliebten Frau, sondern durch das Bewußtsein, daß er sich an der „Heiligkeit des Lebens" vergangen habe.

Eine besondere Gruppe unter Storms Erzählungen bilden endlich die Chroniknovellen, die in früheren Jahrhunderten spielen und die der Dichter einer angeblichen Chronik nacherzählt oder an die Trümmer einer verfallenen Burg anknüpft oder vielleicht aus einer Bilderinschrift herauslesen zu können glaubt. So deutet er die Buchstaben C. P. A. S. auf dem Gemälde eines Kindes als culpa patris „aquis submersus" — durch die Schuld des Vaters im Wasser ertrunken – und erzählt uns anknüpfend daran die Geschichte von den Eltern dieses unehelichen Kindes, das ertrank, als die Liebenden sich beim Wiedersehen in sündiger Leidenschaft vergaßen. Auf das in dieser Novelle noch geübte etwas äußerliche Kunstmittel, auch die Sprache vergangener Jahrhunderte nachzubilden, hat Storm später meist verzichtet, so im „Fest auf Haderslevhuus", das im 14. Jahrhundert spielt

und kein Hochzeitsfest ist, wie Rolf Lembeck, der Bräutigam, meint, sondern ein Totenfest. Besonders liebt es Storm in diesen Chroniknovellen, Menschen zu schildern, die ihre Zeit geistig überragen, aber gerade deswegen untergehen. Das tun Renate in der gleichnamigen Novelle und ihr aufgeklärter Vater, und deswegen kommen sie — im Jahre 1700 — in Gegensatz zum Dorfe und in den Verdacht der Zauberei. Als der Alte, von Krankheit bedrängt, sich eines Nachts im Moor verirrt, da hat ihn nach der Meinung der mißgünstigen Nachbarn endlich der Teufel geholt, und nun wird die schutzlose Renate von den verblödeten Bauernburschen als Hexe fast ins Wasser gejagt. Auch „der Schimmelreiter" Hauke Haien ist solch ein Aufgeklärter in seiner kurzsichtigen Dorfgemeinde an der drohenden Nordsee. Es gelingt ihm endlich, seinen neuen brauchbaren Deich zu bauen, aber schließlich gehen doch er und seine Familie an der Unvernunft seiner Umgebung zugrunde.

Storms Lyrik ist seinen epischen Anfängen eng verwandt. So wie in seinen ersten Novellen will er auch in seinen lyrischen Gedichten vor allem zu den Sinnen sprechen, denn er sieht, hört, empfindet die Natur, er denkt nicht über sie nach, wie etwa Hebbel. Stimmung hervorrufen, das sieht er als die rechte Wirkung des lyrischen Gedichts an, und er weiß sehr wohl, daß die Kürze dazu eine wesentliche Bedingung ist. So genügen ihm wohl wenige Zeilen, um die reife Fruchtbarkeit des Juli zu einem Stimmungsbild in uns wachzurufen oder auch mit kurzen Worten eigene Empfindungen auf uns zu übertragen („Ein grünes Blatt"):

Ein Blatt aus sommerlichen Tagen,
ich nahm es so im Wandern mit,
auf daß es einst mir möge sagen,
wie laut die Nachtigall geschlagen,
wie grün der Wald, den ich durchschritt.

Daß er sich auch in seiner Lyrik der Natur seiner Heimat eng verbunden fühlt, bedarf kaum der Erwähnung. Er empfindet die über der Heide brütende Mittagshitze ebenso eindringlich („Abseits") wie den Frieden der Abendstunde („An Klaus Groth") oder das Hereinbrechen der Dämmerung am Meeresstrand, und wenn er über die Heide geht, dann fühlt er, wie untrennbar er mit der Natur vereinigt ist:

Über die Heide hallet mein Schritt,
dumpf aus der Erde wandert es mit.

Dabei löst sich bei ihm alles in Stimmung auf, nicht nur die Natur, sondern auch das Bild der grauen „Stadt am Meer". Das Weichliche, das seinen Jugendnovellen oft eigen ist, findet sich gelegentlich auch in seinen Gedichten, und gerade die bekanntesten unter ihnen, wie „Elisabeth" oder „Die Nachtigall", sind nicht frei von einer etwas zu innigen Sentimentalität, die sogar dem berühmten „Lied des Harfenmädchens" nicht ganz fehlt.

Eine so ganz in Stimmungen aufgehende Lyrik muß notwendigerweise, etwa im Gegensatz zu der Uhlands, stark subjektiv sein. Das tritt am deutlichsten hervor in einigen Liebesliedern Storms, deren Anfang sie häufig schon gleichzeitig als schmerzliche Abschiedsklagen kennzeichnet: „Die Stunde schlug", „Die Zeit ist hin", während den vollen Frieden erfüllter Sehnsucht das zarte kleine Gedicht nachempfindet: „Schließe mir die Augen beide". Aus dem tiefen Erleben seiner Schicksale erwächst ihm dann auch eine so schmerzliche Totenklage wie der Gedichtzyklus „Tiefe Schatten" beim Ableben seiner Gattin, deren ganze Liebe ihm zum „Trost" geworden war, als der preußisch Empfindende das damals noch dänische Heimatland verlassen mußte:

So komme, was da kommen mag!
Solang' du lebest, ist es Tag.
Und geht es in die Welt hinaus,
wo du mir bist, bin ich zu Haus.
Ich seh' dein liebes Angesicht,
ich sehe die Schatten der Zukunft nicht. —

Wie in den Jugenderzählungen Storms, so drängt sich auch in den ersten Novellen von Paul Heyse, die ebenfalls in den fünfziger Jahren erschienen, das Lyrische zu stark hervor. Heyse beginnt sogar mit „Novellen in Versen", in denen er mit Vorliebe fremdländische Versmaße anwendet, italienische Stanzen und Terzinen, spanische vierfüßige Trochäen. Dabei ist Heyse weniger ein Meister der Sprache als des Rhythmus, ein glänzender Verskünstler und ein guter Erzähler. Heyse hat sich nach den ersten Erfolgen nicht wie Storm auf die Novelle beschränkt, er hat unermüdlich nach der Palme des Dramas gerungen, aber selbst mit „Colberg" und „Hans Lange" nur geringe Erfolge erzielt. Auch seine Gesellschaftsromane sind heute veraltet. Und seine formgewandte Lyrik ist nicht tief genug, wenige Stücke ausgenommen wie das zarte „Über ein Stündlein". So wird denn Heyse trotz allen diesen Versuchen nur als Novellist fortleben.

Von den Versnovellen hat er sich bald den Prosanovellen zugewendet und die Ergebnisse einer ungeheuren Fruchtbarkeit auf diesem Gebiete in mehr als zwanzig Sammelbänden niedergelegt. Daß diesen vielen Novellen nicht durchweg tiefe Erlebnisse zugrunde liegen, ist klar; er schafft überhaupt fast nur aus einer regen Phantasie heraus, und zwar aus einer Phantasie, die der eines Malers oder eines Bildhauers gleicht. Heyse hat nämlich in seinen Novellen vor allem eine schöne Gestalt oder eine schöne Situation vor Augen, er will überhaupt nur die Schönheit darstellen, wie uns ja auch seine Bilder den „schönen" Dichter mit den wallenden Locken zeigen. Darum sucht Heyse seine Gestalten auch vorwiegend in den höheren Gesellschaftsklassen, und seine Novellen spielen mit Vorliebe in Künstlerkreisen und an den schönsten Stellen Italiens: am Gardasee, in den Sabinerbergen, am Golf von Neapel. Bezeichnenderweise nennt er eine seiner Samm-

lungen „Troubadournovellen", wie denn überhaupt etwas von dem galanten Blute dieser Minnesänger in ihm steckt. Auch er ist ein Verehrer der Frauen, sie üben bei ihm immer eine ungeheure Anziehungskraft aus. Liebe und Ehe bilden fast regelmäßig die Probleme, der Ausbruch der Liebesleidenschaft den Höhepunkt der Novellen. Es sind fast durchweg kleine Kunstwerke, die so entstanden sind, nicht immer tief, aber meist unterhaltend und anregend. Vor allem spricht immer aus ihnen eine klare und freie Lebensanschauung, immer eine große künstlerische Bildung; einige, wie „Andrea Delfin" oder „Der verlorene Sohn", sind nach Erfindung wie Gestaltung, nach Tiefe der Problemstellung wie kunstvollem Aufbau schlechtweg meisterhaft.

Einen besonderen Novellentypus hat sich der Österreicher **Ferdinand von Saar** ausgebildet. Immer wiederkehrend finden wir in seinen „Novellen aus Österreich" dieselbe Rahmenerzählung, in der der Dichter sich selbst als den Erzähler vorstellt, der etwas aus seiner Erinnerung erzählt. Diese persönliche, aber auf den Reiz der Abwechslung verzichtende Art der Einkleidung steht durchaus im Einklang mit den Erzählungen, die alle eines Geistes Kinder sind: zart und nachdenklich, gemäßigt in der Leidenschaft, ohne große Kraft, von einem Hauche schmerzlicher Entsagung durchweht. Saar liebt es, seine Erzählungen zu gliedern; eine Reise trennt ihn auf Monate oder Jahre von der Person, deren Schicksal er erzählen will; zurückgekehrt, tritt er wieder in Beziehung zu ihr, die vielleicht nochmals unterbrochen wird, bis in einem stets traurigen Schlusse die Erzählung ausklingt. — Diese Eigenart der Novellenform ist aus den Bedingungen des Stoffes, den sich der Dichter gewählt hat, erwachsen: was ihn interessiert, ist nicht sowohl ein merkwürdiges Begebnis als der menschliche Charakter. Ihn in seiner Vielgestaltigkeit vorzuführen und in seiner Entwicklung klarzumachen, braucht er eine Reihe von kleineren Erzählungen, deren Gesamtheit dann den Charakter nach allen Seiten darstellt. Aus den Charakteren entspringt nun die Handlung, die die Novelle erzählt, doch so, daß das Hauptinteresse stets auf den merkwürdigen Charakter gerichtet ist. Und merkwürdig sind die Saarschen Gestalten meist: der Dichter, der in einem einzigen Jugendwerk all seine Kraft verausgabt hat und Gott dankt, als er Schreiber werden und die Qual der nutzlosen dichterischen Versuche aufgeben darf („Tambi"); der Jude Seligmann Hirsch, der durch seine widerliche zähe Aufdringlichkeit sich jedem, auch den eigenen Kindern unerträglich macht, und dessen weiches, liebevolles Herz schließlich unter diesem Schicksal, das er nicht abzuwenden vermag, bricht; der schöne, vom knappen Gehalt anscheinend sorglos, in Wahrheit kümmerlich lebende Leutnant Burda, der sich von einer Prinzessin geliebt glaubt, durch eine Reihe grausamer Zufälle immer mehr in seiner Einbildung bestärkt wird und schließlich, im Wahne befangen bis zuletzt, im Duell fällt; der Doktor Trojan, der Arzt ist und doch nicht mit dem chirurgischen Messer den notwendigen Schnitt ins lebende Fleisch auszuführen imstande ist — bis er sich selbst in Verzweiflung den Hals durchschneidet. Das Schicksal dieser Sonderlinge schildert Saar mit dem liebevollen Eindringen des Forschers, der fern von jedem hochmütigen Aburteilen jeder noch so befremdenden Erscheinung ein warmes Herz entgegenbringt, das auch da noch mitfühlt, wo dem Begreifen ein Ziel gesetzt ist. Zum literarischen Bahnbrecher war Saar nicht bestimmt, er eilte der Zeit nicht voraus, wie er sich auch selbst einen „Freund der Vergangenheit" nannte. So darf seine dichterische Tätigkeit auch im Zusammenhang mit der Storms und Heyses betrachtet werden, trotzdem beide etwa zwanzig Jahre früher als Saar ihre Werke veröffentlichten.

Zeichnet sich Storm in seinen Novellen durch ein „spezifisch poetisches" Gepräge aus, Heyse durch eine fast stets interessante und anregende Problemstellung, Saar durch eigenartige Charaktere, so mag man **Gottfried Keller** wohl mit einem Heyseschen Wort als den „Shakespeare der Novelle" bezeichnen. Denn der im Jahre 1819 geborene Dichter, dessen eigenartiges äußeres Bild uns einen Mann mit auffallend großem Kopf zeigt, dem gegenüber Rumpf und Gliedmaßen zu kurz gekommen sind, ist sicherlich der größte epische Erfinder des Jahrhunderts, ein großartiger Schöpfer mit wahrhaft unerschöpflicher Erfindungsgabe. Auch für ihn ist die Novelle die eigentliche Kunstform, wenn er auch zunächst mit Gedichten und einem Roman in die Öffentlichkeit trat.

Kellers Gedichte haben einen besonderen Reiz dadurch erhalten, daß sie fast durchweg Schöpfungen seiner Jugend sind, die ersten Früchte eines sich schwer zur Reife ringenden Künstlers, daß sie aber zugleich alle im abgeklärten Greisenalter die uns heute vorliegende Gestalt erlangt haben. Durch diese Vereinigung von jugendlich starkem Empfinden und gereiftem Kunstverständnis ist in dieser Lyrik ein Schatz entstanden von wunderbarer dichterischer Kraft. Das gilt in erster Linie von Kellers Naturgedichten. Mit welchem Glanz schildert er den Sonnenaufgang:

Fahre herauf, du kristallener Wagen,
klingender Morgen, so frisch und so klar!
seidene Wimpel, vom Oste getragen,
flattre, du rosige Wölkleinschar!

Siehe die Meere, sie wogen und branden,
aber still das Gebirge steht,
Tau ist gesprengt auf den funkelnden Landen,
Weihbrunn zum heiligen Sonnengebet.

Aber er empfindet auch die heilige „Stille der Nacht":

Es ist, als tät' der alte Gott
mir endlich seinen Namen kund.

Er begleitet die Tage in ihrem Entstehen, Sein und Vergehen. Immer findet er seine Seele in der Natur, ob es nun trübes Wetter ist, an dem die Natur „weint", ob er durch den langsam und schimmernd fallenden Abendregen die Abendsonne scheinen sieht, ob ihm der reine Schmerz,

„der von den Höhen gewittert — Du heil'ges Weh, das durch die Tiefen zittert", in der „Wetternacht" das innere Auge aufschließt. Meist ist die Stimmung dieser Gedichte trübe. Bedrückend lastet auf ihm der Gegensatz von Schein und Wirklichkeit, wenn er auf des Gebirges Grat in Mittagsglut entschlummert, im Abendrot erwacht und dieses nun trügerisch für den Glanz der neuen Sonne hält, bis er erkennt:

> Doch Berg um Berg versank in Schlaf und Tod.
> Die Nacht stieg auf mit frostig rauhem Wehen
> und mit dem Mond des Herzens alte Not.

So sieht er denn auch im Winter die Gefangenschaft der Natur, und er verkörpert sie in der Wassernixe, die unter dem gefrorenen Spiegel des Sees „mit erstícktem Jammer tastet ... her und hin" („Winternacht"). Erst am Abend des Lebens empfindet er in einem der wenigen Altersgedichte auch den Frieden des Abends; er dankt seinen Augen, seinen „lieben Fensterlein", die so freundlich „Bild um Bild herein" lassen, und er bittet sie, ehe die letzte Stunde kommt („Abendlied"):

> Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
> von dem goldnen Überfluß der Welt!

Neben dem Bildhaften, wie es sich in Kellers Lyrik häufig zeigt, tritt von Anfang an ein epischer Einschlag hervor. Wenn er in den „Waldliedern" das Sturmestoben durch den Eichenwald rasen sieht, so erwächst ihm aus dem Geschauten nicht nur tiefe Empfindung, sondern auch eine epische Schilderung. Und die „Alten Weisen", die er Volksliedern täuschend nachsingt, sind fast durchweg kleine Volksballaden. Seine eigentliche Balladendichtung ist dagegen nicht so umfangreich, aber sie enthält Perlen wie den „Has von Überlingen", der „den Märzen wie den Tod" scheut und nun diesen gefährlichen Monat wie ein Ritter mit Schwert und Lanze jedes Jahr siegreich bekämpft, „bis einst am ersten Tag Aprillen — Sein tapfres Herz gebrochen war". Die ganze sonnig-heitere Schönheit von Kellers späterer Epik spricht vollends aus dem „Narren des Grafen von Zimmern", dessen Narrenkappe an Stelle eines mangelnden Glöckleins beim Gottesdienst das Allerheiligste einläutet, und

> der Herr, der durch die Wandlung geht, —
> er lächelt auf dem Wege!

Die beiden Gedichtzyklen „Lebendig begraben" und „Feuer-Idylle" — beider Inhalt ist durch ihre Titel angedeutet — sind schon eine Art kleiner Novellen; der Erzähler Keller aber beginnt mit einem Roman.

Dieser Roman, „Der grüne Heinrich", der mit den ersten novellistischen Versuchen Storms und Heyses zeitlich zusammenfiel, ist ein Entwicklungsroman wie Goethes „Wilhelm Meister". Aber er ist auch zugleich eine Beichte wie „Werthers Leiden", eine ebenso subjektive Dichtung,

in der die selbstbiographische Grundlage noch deutlich hervortritt. Des grünen Heinrich merkwürdiger Bildungsgang ist der des Dichters: Der Vater ist früh verstorben, der Knabe wächst in der nicht genügend kräftigen Zucht der Mutter auf, wegen einer geringen Schuld wird er von der Schule verwiesen, die Familie des Oheims nimmt ihn zunächst auf, hier lernt er die Liebe kennen — zu der zarten Anna des Romans, während die lebenskräftige Judith nur eine künstlerisch erfundene Kontrastfigur ist — es beginnt die Ausbildung zum Künstler, zuerst bei einem ganz minderwertigen, dann bei einem begabten aber geisteskranken Meister, die Studien werden in der Kunststadt München fortgesetzt, die mangelnde Begabung Gottfried-Heinrichs stellt sich hier heraus, verbunden mit einer bis zum Verhungern sich steigernden äußerlichen Notlage, aus der die Rückkehr ins Mutterhaus die einzige Rettung bietet. Heinrich erlebt auf der Rückreise noch eine Zeit des Glücks auf einem Grafenschlosse; aber zur selben Zeit stirbt seine an ihm verzweifelnde Mutter, er trifft beim Eintritt in die Vaterstadt auf ihren Sarg und stirbt ihr nach. Dieser tragische Schluß gehört nur dem Roman an, während allerdings die Bankrotterklärung seiner künstlerischen Absichten auch für Gottfried Keller das einzige war, was er in die Heimat mitbrachte. Es folgen Jahre gefährlicher und beruflosor Untätigkeit, bis es durch ein selbstloses Opfer der Vaterstadt Keller ermöglicht ward, noch einmal auf Reisen sich zu bilden. Er studiert ziemlich unsystematisch in Heidelberg und verweilt dann äußerlich wieder untätig fünf Jahre in Berlin unter wachsender Not. Diese Ereignisse sind teilweise in die Münchener Zeit des Romans mit hineinverarbeitet. Als er aber zum zweitenmal nach Zürich zurückkehrt, sind inzwischen seine ersten Werke erschienen, er hat sich als Dichter einen Namen gemacht, und nach einigen Jahren weiterer Beruflosigkeit wählt der beneidenswert weitblickende und großdenkende Rat von Zürich den in Amtsgeschäften gänzlich unerprobten und scheinbar verwilderten Dichter zum ersten Staatsschreiber der Stadt. Von 1861—1876 hat Keller dies Amt mit hoher Pflichttreue zu aller Zufriedenheit ausgefüllt, dann folgt noch eine lange Ruhezeit, und als er 1890 stirbt, findet sich die Stadt zum Erben ihres dankbaren Dichters eingesetzt.

In diesen Altersjahren hat Keller seinen „Grünen Heinrich" noch einmal vorgenommen und gründlich bearbeitet, und in der neuen Fassung, die in seinen Werken allein vorliegt, bleibt Heinrich am Leben; so eng fühlt sich der Dichter noch mit den Schicksalen seines Helden verknüpft, daß der am glücklichen Ende einer mühevollen Entwicklung Angekommene sein künstlerisches Abbild wenigstens nicht vorzeitig sterben sehen will. Im übrigen hat diese zweite Fassung viele Mängel der sehr langsam entstandenen ersten beseitigt, aber auch neue dazugefügt, besonders durch die Umwandlung in die durchweg in der ersten Person erfolgende Erzählung, die mannigfache Unwahrscheinlichkeiten hervorruft. Aber für alle Mängel, besonders der Kom-

position, entschädigt diese wahre Dichtung im Übermaß durch unerschöpflichen Reichtum, nie versiegende Erfindung, die Fülle lebenswahrer Gestalten, die Tiefe der Anschauungen und den Glanz einer alles vergoldenden künstlerischen Schönheit.

Denn Keller ist keineswegs nur ein Meister epischer Erfindung, sondern auch epischer Darstellung. Wenn er uns mit der Schaffensfreude des reichen Erzählers seine großen Feste schildert, die bei ihm so häufig sind, oder wenn er uns in die Kommode der edlen Züs Bünzlin („Kammacher") oder in den Magen des Krammetsvögelchens („Spiegel") hineinschauen läßt, so gehören diese an sich schon äußerst anschaulichen Darstellungen auch unbedingt zur Handlung.

Zweifellos zeigt sich bei diesen Erfindungen, gerade bei den Festschilderungen, ein starker Einfluß seiner malerischen Begabung; aber nie wird das Bild bei ihm Selbstzweck, wie oft bei Heyse. Wenn er uns erzählt, wie die beiden Bauern in „Romeo und Julia auf dem Dorfe" alle Steine ihrer Äcker auf den dazwischen brachliegenden werfen und dadurch dort eine Mauer entsteht, so hoch, daß die Kinder der beiden Bauern nicht mehr hinüberblicken können, so liegt in dieser höchst bildhaften Schilderung das Symbol von der durch die Schuld der Väter verursachten Entfremdung der Kinder; und das Bild ist Handlung geworden. Oder wenn Justine im „Verlorenen Lachen" einen Rosenkranz aus den Händen einer katholischen Wallfahrerin entgegennimmt, ihn aber dann gleich wieder zurückgibt, so wird das zum Sinnbild ihrer erwachten aber bekämpften Neigung zum Katholizismus. Anschaulich wie seine Bilder sind seine Vergleiche; oder kann man die Nachtruhe der drei gerechten Kammacher besser darstellen als durch den Vergleich, daß das Deckbett auf ihnen gelegen habe wie ein „Papier auf drei Heringen"?

Der Schöpfer von Gestalten und Situationen, von Bildern und Gleichnissen ist auch ein Schöpfer der Sprache. Immer sucht er nach einem individuellen Beiwort, spricht beispielsweise von „blutleeren Fragen" oder sucht seltene Beiwörter hervor und nennt eine Frau „ein zieres Weiblein". Besonders erfinderisch aber ist er in Verkleinerungsformen, die er gern bei schweren Worten spaßig anbringt: ein „Ungeheuerchen", ein „Höllenbrätchen". Und vollendeter Sprachmeister ist er in der Namengebung: Muß nicht Figura Leu die verkörperte neckische Anmut sein? Kann eine süßliche alte Jungfer spitzer sein als ihr Name Züs Bünzlin oder ein Narr koboldhafter als Buz Falätscher? In Kellers Sprache und Stil zeigt sich nicht zum wenigsten sein prachtvoller Humor, der sich in seiner unerschöpflichen Erfindungskraft oft bis ins Groteske steigert, so in den Nasenzöpfchen des Ritters Maus des Zahllosen („Legenden") oder der blauangestrichenen Wanze („Kammacher"). Aber Keller ist doch nicht nur der Spaßmacher, der gelegentlich auch das Derbe und Unappetitliche seinem Humor unterwirft, sondern er ist vor allem der größte Humorist, dessen sonnige und überlegene Heiterkeit sein ganzes Schaffen überstrahlt. Seine Gestalten haben vom „goldnen Überfluß der Welt" getrunken; sie sind nicht leicht geneigt zu entsagen, sie gehen auch nicht an unglücklicher Liebe schwächlich zugrunde: der grüne Heinrich stirbt wohl seiner Mutter, nicht seiner Geliebten nach. Seine Männer wissen das Leben zu schätzen, gern trinken sie schönfarbigen Wein; nur die Verachtungswürdigen halten sich an den schlechten Säuerling. Und über die Züge seiner Frauen huscht meist ein verklärendes Lachen; sie verlieren es im Unglück, sie gewinnen es mit dem Glück, dumme und schlechte können nicht lachen, die ganz guten und klugen aber tun es auch im Schmerz; denn das sonnige Lachen dieser Menschen ist nicht das der Toren, sondern der Reifen, die die Freiheit des Geistes besitzen.

Alle diese Eigenschaften Kellers finden wir schon vorgedeutet im „Grünen Heinrich", aber der Roman zeigt doch zugleich auch, daß Keller im Grunde Novellist ist; denn jede Episode des großen Werkes ist er bemüht, kunstvoll abzurunden; er führt die Schicksale des armen Meretlein und des bösen Meierlein ebenso zusammenhängend zum Abschluß, wie die des alten Trödlerpaares oder des Zwiehanschädels. Und als er in seinem letzten Werk „Martin Salander" noch einmal zu der „weitschichtigen, unabsehbaren Strickstrumpfform" des Romans greift, weil er ein umfassendes Bild seiner Zeit, einer im Niedergang begriffenen, zeigen will, da mißlingt dieser Versuch; und der Roman bleibt nur wertvoll durch das, was er dem Novellisten verdankt. In seinen Novellen aber zeigt Keller, daß er mit seinem Reichtum besser zu wirtschaften versteht als ein Jean Paul, daß er nie vergißt, seine Phantasie zu zügeln, und daß er die in sich geschlossene Einheit seiner Kunstwerke wohl zu wahren weiß.

In seinen Novellen zeigt sich Keller als bewußter Realist, denn sein Realismus ist erwachsen aus dem tiefen Erleben seines eigenen Schicksals. In seinem gefährlich veranlagten Charakter war die Gabe, den goldenen Überfluß der Welt mit dichterischen Augen zu schauen, eng vereint mit der Schwäche, in tatenlose Versonnenheit zu versinken. Diese sein Leben zerstörende Verbindung hat Keller dann in den anscheinend verträumten und verlorenen Jahren seines Züricher und Berliner Aufenthalts zerrissen. Als Staatsschreiber hat er den Sieg über seine Veranlagung erstritten: Die Gabe des Dichters ist geblieben, aber der Träumer ist zu einem Sieger des Lebens geworden, der es nunmehr fest anzupacken weiß und der nun diese bewußte Erfassung der Wirklichkeit dichterisch gestaltet. Dieses innere Erlebnis ist der Faden, der sich durch sein ganzes novellistisches Schaffen zieht.

Er pflegt die Novelle zunächst in den „Leuten von Seldwyla". Das sind die immer lustigen und gemütlichen, immer verschuldeten, nie arbeitsfleißigen, immer kannegießernden und opponierenden Einwohner einer sonnigen und vermögenden Stadt „irgendwo in der Schweiz", eine gute halbe

Stunde von einem schiffbaren Flusse angelegt, „zum deutlichen Zeichen, daß nichts daraus werden sollte". Der Charakter dieser Stadt bildet den Rahmen der zehn Novellen, in denen der Dichter nun vorwiegend von solchen Seldwylern erzählt, die sich aus ihrer gemütlichen Verweichlichung zu einer ernsthaften Lebensauffassung erziehen oder dazu erzogen werden. So erzieht Frau Regula Amrain ihren Sohn in gesellschaftlichen Dingen, zum Politiker und zum Ehemann, bis ein tüchtiger Staatsbürger aus ihm wird, während Pankraz der Schmoller es nicht so gut hat und erst in der Fremde von einer Frau und einem Löwen von seinen ungezogenen Manieren geheilt werden muß. Auch der „Schmied seines Glückes" wird erzogen vom Schicksal, das er selbst heraufbeschwört, bis er ein richtiger und tüchtiger Schmied wird; er wollte mehr scheinen als sein, wie Wenzel Strapinski wirklich mehr scheint, als er ist, nämlich ein Graf statt eines Schneiders. Auch dieser arme Tropf, der unschuldig genug durch sein feines Wesen und seine saubere Kleidung — denn „Kleider machen Leute" — zu seiner vermeintlichen Würde kommt, muß durch die Schule des Lebens gehen. Sie alle werden brauchbare Glieder der Menschheit, weil in ihnen ein guter Kern steckt; aber die drei gerechten Kammacher verkommen oder werden böse geplagt. Denn sie gehören zu jenen blutlosen Gerechten, die die fünfte Bitte des Vaterunsers nicht kennen, weil sie selbst keine Schulden machen, die niemandem zu Leide leben, aber auch niemandem zu Gefallen, die an der Arbeitstreue nur Nutzen finden, aber keine Freude, die keine Laterne einwerfen, aber auch keine anzünden. Von dieser Art können nicht drei zusammen leben; sie stehen sich immer im Wege, denn jeder von ihnen will das Geschäft des Meisters an sich bringen, jeder die Ersparnisse der alten Jungfer erheiraten. Kein Mittel, keine Demütigung, keine Arbeit ist ihnen zu schwer für diese Ziele; endlich stellen sie buchstäblich einen Wettlauf darum an, und es gewinnt der, der gar nicht mitrennt, freilich kein beneidenswertes Los. Nirgends zeigt sich Kellers unerschöpfliche Erfindungskraft großartiger als in dieser Novelle, nirgends dagegen seine Kunst, die zartesten Schwingungen der Seele in dichterischer Verklärung zu schildern, ergreifender als in „Romeo und Julia auf dem Dorfe", der Geschichte von dem Liebespaar, das durch den väterlichen Haß und seine Folgen getrennt wird, sich noch einmal im Glück berauscht und dann gemeinsam in die verschwiegenen Fluten sinkt.

Gibt das Schweizerland dieser Novellenreihe den Hintergrund, so beschränkt Keller sich in den „Züricher Novellen" auf die Vaterstadt. Er führt uns einen Züricher Patriziersohn vor, der mit Gewalt ein Original werden möchte, nicht so ein Dutzendmensch; und da macht ihn nun der kluge Pate mit einer Reihe solcher wunderbaren Käuze aus der Geschichte des Landes bekannt, bis der junge Mann sich bescheiden lernt. Auch an ihm also wird ein Werk der Erziehung vollzogen. Das erste dieser Originale ist Hadlaub, der Bauernsohn, der zum Schreiber der großen Heidelberger Liederhandschrift und dabei zum Minnesänger wird: eine geistvolle Biographie, aus den Liedern des bekannten Minnedichters erschlossen. Das zweite Original ist der „Narr auf Manegg", der koboldhafte spätere Besitzer dieser Handschrift, das dritte ist der „Landvogt von Greifensee", Herr Landolt, der fünfmal geliebt und doch keine heimgeführt hat. Auch er hat das Leben nicht zu packen verstanden und gewagt. Aber die Jahre reifen seine tüchtige Persönlichkeit, und da darf er es, nunmehr ein feiner Kenner der menschlichen Seele, wagen, alle fünf ehemaligen Geliebten zusammen in sein Haus zu laden. Da freut er sich denn noch nachträglich über Zeit und Schicksal, die es so gut mit ihm gemeint hatten; denn hätte er die erste genommen, so hätte er die zweite nicht kennengelernt, und so fort, und seine alte Wirtschafterin kann sich nicht genug darüber wundern, „daß eine so lächerliche Geschichte, wie fünf Körbe sind, ein so erbauliches und zierliches Ende nehmen könnte". — An diese Novellenreihe schließen sich im selben Bande noch an „Das Fähnlein der sieben Aufrechten", ein Lobgesang auf wahre Vaterlandsliebe, die im tüchtigen Erfüllen alltäglicher Bürgerpflicht sich bewährt, und die historische Novelle „Ursula" aus der Zwingli-Zeit, deren Heldin aus der Gefahr unklar religiöser Schwärmerei sich an dem kraftvollen Geliebten und im tätigen Leben wieder aufrichtet. In dieser Novelle hat Keller, was Hervorhebung verdient, ebenso auf altertümliche Sprache verzichtet, wie er sich für seine Schweizer Geschichten nie der Mundart bedient.

Das abgerundetste Novellenwerk Kellers ist „Das Sinngedicht". Auch in ihm ist der Rahmen kunstvoll mit den Einzelnovellen in Verbindung gesetzt: Herr Reinhart zieht aus, um die Wahrheit eines Logauschen Sinngedichts zu erproben:

> Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
> Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen.

Aber der Versuch ist ebenso schwer wie lohnend, denn die eine lacht nur, die andere errötet, ohne zu lachen, die dritte sträubt sich überhaupt. Endlich kommt er auf ein Schloß, und hier entspinnt sich nun zwischen ihm, dem Hausherrn und dessen Tochter, mit der ihm übrigens später der fragliche Versuch endlich gelingt, ein lebhafter Streit über die Grundlage einer gesunden Ehe: in dessen Verlauf alle drei zur Beleuchtung dieser Angelegenheit eine oder mehrere Novellen erzählen. Wieder ist jede von ihnen ein Meisterstück, ob sie nun ein Frauen- oder ein Männerschicksal behandelt, das der Magd Regine oder das der „armen Baronin"; das des Don Correa, der zweimal die Ehe versucht, dabei das eine Mal zu hastig, das andere Mal zu zögernd verfährt; der „Geisterseher", von denen der eine sein Glück verspielt, während der andere fest zuzupacken versteht; oder des Besitzers der Berlocken, des spielerischen Herzenbrechers, an dem die Natur selbst in Gestalt einer Indianerin die gebrochenen Herzen rächt.

Während Keller im „Sinngedicht" sich vom Boden seines Vaterlandes entfernt, begibt er sich in den „Sieben Legenden" ganz ins Wunderland. Und doch ist es gerade hier sein Streben, das Wunder zu vermenschlichen und zu verweltlichen. In diesen Legenden hat die Jungfrau Maria nichts unnahbar Heiliges, und doch bleibt sie die Gütige, die Hohe, wenn sie mit dem Teufel kämpft oder für einen frommen Ritter im Turnier siegt oder die Gestalt einer lebenslustigen Nonne annimmt, bis diese nach arbeitsamem Leben ins Kloster zurückkehrt. Das Reizendste und Poetischste aber, was Keller vielleicht je geschrieben, ist der Schluß des „Tanzlegendchens": An den Festtagen im Himmel dürfen auch die neun Musen aus der Hölle einmal in die himmlischen Heerscharen sich einreihen. Da üben sie einst zum Dank einen Lobgesang ein; aber in den klaren Himmelsräumen klingt er so düster und melancholisch, daß alle Engelein von Erdenleid und Heimweh ergriffen werden und weinen, bis die „allerhöchste Trinität" selbst durch einen langhinrollenden Donner den verhängnisvollen Gesang zum Schweigen bringt; hinfort werden die neun Musen nicht mehr eingeladen.

Die Jahrzehnte von 1840 bis 1870 haben die mit Heinrich von Kleist einsetzende realistische Entwicklung der deutschen Dichtkunst fortgesetzt und zur Vollendung gebracht, auf lyrischem wie auf epischem und dramatischem Gebiet; aber sie haben sie noch nicht zum Abschluß gebracht. Denn der Abschluß einer Entwicklung ist erst dann erreicht, wenn sie sich überlebt hat und zum Zeichen dessen neue Strömungen sich bemerkbar machen. Das war in diesem Zeitraum noch nicht der Fall; die Herrschaft des Realismus wird nur durch klassische und romantische, also alte Richtungen nicht entscheidend beschränkt. Erst im neuen Reich treten neue Strömungen auf, aber auch sie zunächst nicht im Gegensatz zum Realismus, sondern unter dem Namen des Naturalismus als eine letzte bis zur Verzerrung sich steigernde Ausschöpfung der von ihm angebahnten äußersten künstlerischen Möglichkeiten.

15. Der Ausgang des Realismus.

Das achte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts leitet ebenso allmählich wie ein Menschenalter vorher das fünfte einen neuen, nunmehr den dritten und letzten Abschnitt in der Entwicklungsgeschichte des Realismus ein. Während nämlich im ersten Drittel des Jahrhunderts der Realismus nur als ein unbestimmtes Sehnen und Ringen aufgetreten, während er dann bei den großen Dichtern der mittleren Jahrzehnte ein bewußt erstrebtes Kunstziel geworden war, erringt er seit ungefähr 1870 auch die Anerkennung der Kunstgenießenden, die ihm bisher nur im spärlichsten Maße zuteil geworden war. Noch zu einer Zeit, in der neben und nach Hebbel und

Ludwig Dichter wie Raabe oder gar Keller ihr Bestes gaben, wurde aller Beifall auf die romantisch-klassischen Epigonen gehäuft, und der hundertste Geburtstag Schillers, den man 1859 mit Begeisterung als einen nationalen Festtag feierte, brachte nicht nur eine Nachblüte des hohlen pathetischen Jambendramas, das in Schillers Bahnen zu wandeln meinte, sondern verstärkte auch noch die an der großen Vergangenheit haftende gegenwartsfremde Geschmacksrichtung. Man konnte sich nun einmal nicht aus dem Bannkreise klassisch-romantischer Poesie befreien, und man konnte nicht begreifen, daß die Entwicklung nicht stille steht, daß die Kunst in immerwährendem Flusse die neuen Einwirkungen in neuen Stilen zu gestalten sich müht.

Im neuen Reich wird das allmählich anders. Nun „entdeckt" man die großen Realisten, die bisher verkannt oder auch unbekannt ihre Kunst geübt, man wird sich der Schätze bewußt, die so lange im verborgenen geruht, und man beeilt sich, deren Schöpfer, wenn sie noch unter den Lebenden weilen, durch späte Begeisterung bei Geburtstagsfeiern und ähnlichen festlichen Veranstaltungen für die lange Teilnahmlosigkeit zu entschädigen; selbst der alte Grillparzer erhält so noch eine bei ihm freilich versagende Genugtuung. Aber wie es zu geschehen pflegt, wird der Eifer bald zum Übereifer. Nun verbrennt man die alten Götter, die man noch eben angebetet hatte, wendet sich mißbilligend von Klassizismus und Romantik ab und häuft alle künstlerische Verachtung auf Schiller, den „Schuldichter". Denn aus der nun endlich aufgegangenen Erkenntnis, daß der Realismus die der gegenwärtigen Kultur gemäße literarische Ausdrucksform ist, schließt man irrtümlich, daß er es auch für alle Zeiten gewesen sei. Aus dieser Überschätzung erwächst notwendigerweise eine Übertreibung seiner Kunstgesetze, und der Realismus wird, unter Verkennung seines eigentlichen Wesens, zum Naturalismus. Damit ist das Ende einer jahrzehntelangen Entwicklung erreicht, nicht ein Ende in Form eines langsamen Versiegens, sondern in Form einer Katastrophe.

Daß der Deutsch-Französische Krieg, der somit ungefähr an der Grenze zweier Entwicklungszeiträume steht, im übrigen in künstlerischer Beziehung völlig unfruchtbar geblieben ist, daß er weder eine Kriegs- noch eine Siegesdichtung, nicht ein einziges einen seiner vielen Helden würdig feierndes Gedicht hervorgebracht hat, das sich etwa mit der vaterländischen Poesie der Freiheitskriege messen könnte, ja daß man auf die schon dreißig Jahre alte, bis dahin fast unbekannte „Wacht am Rhein" als ein die kampfesfrohe Stimmung wirklich wiedergebendes Lied zurückgreifen mußte, trotzdem fast jeder deutsche Dichter damals seine Stimme erhob — das ist im Grunde nicht verwunderlich. Denn in den Freiheitskriegen war die Dichtung erwachsen aus Not und Sehnsucht, darum erklangen so tiefe Töne wie einst in den geistlichen Liedern des schweren 17. Jahrhunderts. 1870 aber war es uns zu gut gegangen: kein Augenblick des Zweifels, kein Augenblick der Sorge, nur Sieg auf Sieg. Die Vaterlandsliebe aber, aus der die vater-

ländische Dichtung erwächst, zeigt sich am stärksten im Unglück; denn sie ist, wie alle Liebe, Sehnsucht.

Ist somit eine unmittelbare künstlerische Wirkung des siegreichen Krieges nicht festzustellen, so hat es doch an mittelbaren nicht gefehlt. Das schwungvolle Pathos und die vaterländische Begeisterung der Dramen Wildenbruchs setzt so gut dies große deutsche Erlebnis voraus wie die aus Krieg und Schlacht geborenen Gedichte und Skizzen Liliencrons. Und sogar im politischen Auslande hat der deutsche Sieg eine mittelbare Wirkung von großer Eigenart und Bedeutung gehabt: der Züricher Landsmann Gottfried Kellers nämlich, **Conrad Ferdinand Meyer**, der sechs Jahre jünger als jener ihn um acht Jahre überlebte und der als Schweizer Stadtpatrizier mit der in diesen Kreisen des mehrsprachigen Landes leicht verständlichen Neigung zu internationalem Empfinden lange schwankt, welcher seiner verschiedenen Landessprachen er sich in seinen erst spät reifenden Werken bedienen solle, entscheidet sich nach den deutschen Siegen für die deutsche Sprache. Das aber ist insofern von Bedeutung geworden, als wir, so wie in Gottfried Keller den größten epischen Schöpfer, in Conrad Ferdinand Meyer den größten epischen Gestalter des Jahrhunderts zu sehen haben.

Im Kriegswinter noch dichtet er sein Versepos „Huttens letzte Tage“. In einer Sammlung inhaltlich und formal zusammenhängender Balladen erleben wir das traurige Ende dieses Freiheitskämpfers, das uns wie in einer Reihe von Holzschnitten vor Augen geführt wird. Wir erinnern uns mit dem Helden der Kämpfe und Leiden vergangener Zeiten und der Männer, die in sein Leben getreten sind, Luthers und Zwinglis und Karls V., des sagenhaften Doktor Faust und Bayards, des „Ritters ohne Furcht und Tadel“; noch drängt sich der häßliche Streit des Erasmus in die leidvolle Gegenwart; und die Zukunft tritt in dem Arzt Paracelsus, dem Manne eines neuen wissenschaftlichen Geistes, an sein Bett oder wird in der Grausen erregenden Person des Ignatius Loyola, des späteren Gründers des Jesuitenordens, von ihm beherbergt. An dem sich erfüllenden Schicksal eines einzelnen erleben wir somit Rückblick und Ausblick in kampfesfrohe und kampfestrübe große Zeiten.

Auf die wundervolle Dichtung folgt als Meyers nächstes größeres Werk der Roman „Jürg Jenatsch“. In dieser Bündnergeschichte aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges erscheinen in klarer Plastik die Gestalten des starken Freiheitskämpfers und der Tochter des Mannes, den er erschlagen hat und die ihn nun erschlägt, trotzdem sie ihn liebt. Das Problem, das Meyer noch öfters gestaltete, tritt uns hier zuerst entgegen: gewaltige Kraft am Scheidewege. Als Kind eines „ungebändigten, parteisüchtigen, unter einer ruhigen Außenseite tief leidenschaftlichen und seine wilde Freiheit über alles liebenden Volksstammes“, als Sohn eines wilden Jahrhunderts trägt er vom Scheitel bis zur Sohle das Zeichen des Gewaltigen; ihm genügt nicht

„eine gewöhnliche Vaterlandsliebe und ein haushälterisches Maß von Opferlust“. Fanatische Liebe zur Heimat treibt ihn, bis sich dem ursprünglich ehrlichen, warm fühlenden Manne die sittlichen Begriffe verwirren, bis dem mit ungeheurer Kraftentfaltung Strebenden, vom Glück Beschützten jedes Maß schwindet und jede Schranke verächtlich erscheint. So erreicht er sein Ziel, die Befreiung des Heimatlandes, durch Treubruch, List und Berechnung, als ein Mensch ohne Treu und Glauben.

Meyer bleibt den geschichtlichen Stoffen treu. In der historischen Novelle erreicht er die volle Höhe seiner Kunst. Denn dieser Dichter, in dessen Werken ein stark dramatischer Zug steckt, ist ängstlich besorgt, alle subjektiven Bestandteile seiner Erzählungen zu verdecken. Darum sucht er nicht nur seine Stoffe in der Geschichte, sondern läßt sie auch noch mit Vorliebe durch eine Person des novellistischen Rahmens erzählen. Wenn er also in den „Leiden eines Knaben“ Schicksale seiner eigenen lernfremden und merkwürdig schwerfälligen Jugendzeit verwertet, so überträgt er sie zunächst auf einen Zögling der Zeit Ludwigs XIV. und läßt sie dann noch von dessen Leibarzt Fagon erzählen, hat demnach eine zweifache Objektivierung seines Erlebnisses gewonnen. Dieser Rahmen wächst sich nun bei ihm immer zu einem Kunstwerk für sich aus. In den „Leiden eines Knaben“ wird darin berichtet, wie der alternde Ludwig XIV. einen Jesuiten zu seinem Beichtvater ernannt hat und der Leibarzt Fagon den König — vergeblich — auf das Gefährliche des jesuitischen Einflusses hinweisen will; darum erzählt er ihm, wie der bösartige Mann als Lehrer den unbegabten Sohn eines von ihm gehaßten Vaters durch seine Quälereien in den Tod getrieben hat. Wir erfahren also nicht nur in dem „Bilde“ von den Leiden eines unglücklichen Kindes, sondern tun zugleich im „Rahmen“ tiefe Einblicke in die Geisteswelt des in jesuitische Umtriebe verstrickten gealterten Sonnenkönigs. — Ähnliche Bedeutung gewinnt der Rahmen in dem „Heiligen“. Hier erzählt ein einfacher Armbruster von der Feindschaft Heinrichs II. von England mit dem Erzbischof Thomas a Becket, die dadurch entstanden ist, daß der König die junge Tochter des Thomas verführt und vor den eifersüchtigen Nachstellungen der Königin geschützt hat, und die damit endet, daß auch Thomas ermordet wird. Das alles hat der Armbruster in nächster Nähe und besonderer Vertrautheit miterlebt. Aber indem er von seinem Untergebenenstandpunkt aus diese Begebenheiten berichtet, sind sie nicht mehr den Bedingungen historisch strenger Wirklichkeit unterworfen, die ihnen in dieser Novelle abgeht. — Am kunstvollsten wird die Rahmenerzählung in der „Hochzeit des Mönchs“. Kein Geringerer als Dante erzählt am Hofe des Cangrande in Verona die Geschichte einer blutigen Liebe, und wir erleben nun nicht nur, wie im Geiste jenes großen Schöpfers die Novelle allmählich entsteht und wächst und Form gewinnt, sondern wir stehen gleichzeitig mitten im Leben eines italienischen Tyrannenhofes vor der Renais-

sance. Und wenn am Ende Dante, der Flüchtling, mit der Erzählung dieser Geschichte seinen Platz am Feuer des Gastfreundes „bezahlt“ hat, sich erhebt und die Stufen einer fackelhellen Treppe langsam emporsteigt, so wird die Wirkung der tragischen Begebenheit durch diesen Abschluß ins Gewaltige gesteigert.

Conrad Ferdinand Meyer durfte es wagen, seine Novelle von Dante erzählen zu lassen; denn was er von diesem sagt – „Seine Fabel lag in ausgeschütteter Fülle vor ihm; aber sein strenger Geist wählte und vereinfachte“ — das gilt auch von seinen eigenen Kunstwerken. Wählen aus der Fülle des Stoffes und vereinfachen, mit anderen Worten: *gestalten* in erster Linie, *nicht erfinden*, das ist auch die Eigenart seines künstlerischen Strebens. So sucht er, der so ganz Künstler ist, seine Stoffe gern in der formstrengen und kunstvollendeten italienischen Renaissance: „Die Hochzeit des Mönchs“ führt in die Zeit unmittelbar vor dieser Epoche, „*Plautus im Nonnenkloster*“ in ihre Blütezeit, „*Angela Borgia*“ und „*Die Versuchung des Pescara*“ schildern ihren Ausgang. Durch die Vorliebe für diese Zeit erhalten seine Werke etwas besonders Männliches; seine Gestalten, die er mit Vorliebe in großen Bewegungen und Gebärden reden läßt, verfügen über große Kraft, und leicht kommen sie daher in Versuchung, sie zu mißbrauchen. Diese Versuchung tritt an Pescara heran, den siegreichen Feldherrn Karls V., den nach der Schlacht von Pavia der Papst, italienische Mächte und — am einflußreichsten — seine edle und kluge Gattin den fremden Diensten entreißen und zum Befreier eines geeinigten Italiens machen wollen. Aber er weiß, daß sein Leben durch eine tückische Speerwunde in Kürze beendet sein wird, und so bleibt er seinem Herrn treu und stirbt nach einer neuen Siegestat, der Eroberung Mailands. Auch wenn Meyer seine Stoffe aus anderen Epochen nimmt, schildert er gern solche Kraftmenschen und die Gefahren, denen sie in besonderem Maße unterworfen sind. Ihnen unterliegt ja auch Jürg Jenatsch, und der „Heilige“ weiß sowohl in seiner Schwelgerei wie später in seiner Askese keine Grenzen zu finden. Männlich stark sind auch die Frauengestalten: die Gattin Pescaras hat die Gaben, Klugheit und Charakter eines Mannes, für die Hand der Feindin des Jürg Jenatsch ist die mörderische Axt nicht zu schwer, und von gewaltiger Größe ist Stemma, „*die Richterin*“ zur Zeit Karls des Großen, die den ihr aufgedrungenen Gatten ermordet und durch ein Leben voller Strenge und Pflichtbewußtsein ihre Schuld jedoch vergeblich zu sühnen sich müht.

Neben Meyers epischem Schaffen stellt sich mit zweifellos gleicher, vielleicht größerer Bedeutung seine *Lyrik*; denn in dem stattlichen Bande seiner Gedichte ist jedes einzelne schön, fast jedes vollendet. Daß unter diesen Gedichten die historischen *Balladen* überwiegen, nimmt bei dem Erzähler nur geschichtlicher Stoffe nicht wunder. Wie in den Novellen macht Meyer auch in diesen Balladen die Zeiten der Vergangenheit dadurch lebendig, daß

er Begebenheiten und Personen nach Art gewaltiger Freskogemälde vor uns hinstellt. Nie ist ihm dabei ein Ereignis aus dem Leben des großen Alexander („*Der trunkene Gott*“) oder Friedrichs II. („*Das kaiserliche Schreiben*“) oder Michelangelos („*In der Sistina*“) lediglich eine interessante Anekdote, sondern die Not der Hugenotten wird ihm so gut zum inneren künstlerischen Erlebnis („*Die Füße im Feuer*“) wie die milde Weihnachtsstimmung Ottos I. („*Der gleitende Purpur*“). Und so völlig lebt er in diesen geschichtlichen Begebenheiten, daß er wohl bei der Schilderung eines in Todesahnungen ausgehenden antiken Gastmahls plötzlich durch eine Zwischenbemerkung sich selbst in den zechenden Freundeskreis einführt („*Das Ende des Festes*“):

> Da mit Sokrates die Freunde tranken
> und die Häupter auf die Polster sanken,
> kam ein Jüngling, kann ich mich entsinnen,
> mit zwei schlanken Flötenbläserinnen.

Immer findet der Dichter den kürzesten Ausdruck, was vor allem auch dadurch bedingt ist, daß er aus den Begebenheiten immer einen *einzigen Augenblick* festhält, und zwar den fruchtbaren Augenblick, dessen Erfassung Lessing im „Laokoon“ dem bildenden Künstler vorschreibt. So erweckt er in demselben „Ende des Festes“ durch die Darstellung des einen Moments den Geist einer ganzen Kulturstimmung, so weiß er Schillers Größe durch die Hervorhebung eines Augenblicks „*Schillers Bestattung*“ — uns vor Augen zu führen. Durch diese Verwendung eines der Dichtkunst sonst fremden Gesetzes erhalten die Gedichte etwas *Plastisches*, wie denn Meyer auch gern ein Kunstwerk der Plastik im Gedicht nachgestaltet. Dabei sind die marmorschönen Gedichte sowenig starr wie etwa eine antike Statue. In der „*Gegeißelten Psyche*“ erhält der Stein des Bildwerks flutendes Leben, sowie auch „*Der römische Brunnen*“ Ruhe und Bewegung in wundervoller Harmonie vereint:

> Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
> er voll der Marmorschale Rund,
> die, sich verschleiernd, überfließt
> in einer zweiten Schale Grund;
> die zweite gibt, sie wird zu reich,
> der dritten wallend ihre Flut,
> und jede nimmt und gibt zugleich
> und strömt und ruht.

Mit den Augen des Künstlers sieht Meyer die *Natur*. Die „*schwarzschattende Kastanie*“ erscheint ihm im Farbenspiel mit den leuchtend weißen Leibern der badenden Kinder; die Rosen, wie sie *Thibaut von Champagne*, vom Morgenlande heimkehrend, „in seinem Helm wohl hundert“ trug, sieht er in seinen Gedichten gern in Kränze gebunden; eine Blume oder eine Frucht ist ihm so gut ein Kunstwerk wie eine Ampel oder eine köstlich geformte Schale. Auch in der Natur sucht er zunächst nur die Schönheit wie in der Kunst, freilich nicht, wie der klassische Dichter, die Schönheit eines Ideals, sondern die einer wirklichen Erscheinung. Er findet sie in der

Natur in ihrem Reichtum, in ihrer strotzenden Lebens- und Gabenfülle. Die „Veltliner Traube“ mit ihren „dunkelpurpurprangenden“ Beeren sieht er mit den Augen des bildenden Künstlers. Darum preist er auch den Herbst, wo „es lacht im Laube“, wo „mit vollen Zügen schlürft Dichtergeist am Borne des Genusses“, denn „Genug ist nicht genug!“ („Fülle“). Aber darüber hinaus vermag doch auch die Natur in ihm Stimmungen zu erwecken. Wenn er freilich die Tropfen von seinen eingelegten Rudern langsam in die Tiefe fallen sieht, so überwiegt das Bildhafte der Darstellung noch die Stimmung, die in dieser gleichmäßigen Bewegung das Niederrinnen „eines schmerzenlosen Heute“ sieht. Aber die Sehnsucht nach den Sternen – „Sterne, warum seid ihr noch nicht da?“ („Schwüle“) –, das Lauschen auf die Stimme des Waldes („Jetzt rede du!“), die Andacht vor dem „großen stillen Leuchten“ des „Firnelichts“, das Entgegenfliehen dem „holdsel'gen Lenzesmorgen“ („Tag, schein' herein!“): das alles sind reine Stimmungen voll inneren Erlebens, nicht gesehen, sondern empfunden. Natürlich finden sich in der Lyrik dieses objektiven Dichters nur selten solche persönlichen Züge; um so ergreifender wirken sie, wo sie besonders laut werden, wie in dem Epilog zu seinen Gedichten: „Ein Pilgrim“.

Während so in Meyers Schaffen sich der Realismus mit der bisher nur klassischer Dichtkunst möglich erachteten reinen Schönheit vermählte, schien es in der dramatischen Dichtung nach 1870 fast, als sollte die realistische Entwicklung noch einmal aufgehalten werden und als sollten wir doch noch einmal ein klassisch-historisches Drama erhalten. Den Versuch dazu machte **Ernst von Wildenbruch**. Die Bühnen haben ihn bereitwillig unterstützt, und der Beifall des Publikums blieb ihm treu von dem Jahre 1881 an, in dem „die Meininger“, die Schauspieltruppe des Herzogs Georg II. von Meiningen, die auf Gastspielreisen den deutschen Theatern besonders in Klassikeraufführungen neue Bahnen wies, seine „Karolinger“ zum Siege führten. An ernstem künstlerischen Wollen hat es ihm nicht gefehlt und nicht an dem im Schillerschen Sinne dazu notwendigen Adel der Persönlichkeit; denn der unebenbürtige Enkel des Prinzen Louis Ferdinand gehörte zu Deutschlands edelsten Männern. – Aber sein Können reichte nicht aus. Wildenbruchs bühnenwirksames großes Pathos neigt zur Phrase, seine oft vorzüglichen Expositionen – wie in „Christoph Marlow“ — ersticken in einer Überfülle von Motiven, deren fast jede Szene ein neues bringt, so daß dem Organismus des Ganzen der Zusammenhang verlorengeht. Weil so die einzelnen Auftritte ein zu großes Eigenleben haben, häufen sich die Unmöglichkeiten in seinen Dramen, wie denn auch deren Grundlagen und Katastrophen, oft auf unglaubhaften Voraussetzungen beruhend, meist psychologisch undenkbar sind; ein Mangel, der in einem realistisch empfindenden Zeitalter natürlich besonders stark beachtet wird. Dazu kommt endlich eine

zu große Redseligkeit seiner Helden, die fortwährend aussprechen, was sie wollen und erstreben, statt Taten zu zeigen, und ein auffallend mangelnder Sinn für den inneren Zusammenhang des Versrhythmus mit der Wucht oder der Zartheit der Geschehnisse. Diese Schwächen Wildenbruchscher Dramatik sind um so bedauernswerter, als er ein besonderes, sehr beachtenswertes Ziel in seinen historischen Dramen verfolgt: er will die großen Weltbegebenheiten darstellen in der Wirkung, die sie auf die Schicksale der unbekannten und ruhmlosen Zeitgenossen gehabt haben. Im „Mennoniten“ gelingt ihm in dieser Art eine packende Gestaltung der Schillschen Bewegung. Aber im übrigen hat es der Realismus nicht schwer gehabt, Wildenbruchs Dramen – „Die Quitzows“, „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ waren seine größten Erfolge — beiseite zu schieben, die somit nur ihrer edlen Gesinnung und ihres frischen Zuges, nicht ihres geschichtlichen und künstlerischen Wertes wegen Bedeutung behalten werden.

Das realistische Drama war unterdessen von 1870 an durch den Österreicher **Ludwig Anzengruber** neu gekräftigt worden. Ihm ist eine gewisse Naturwüchsigkeit eigen und ein Wirklichkeitssinn, den er von seiner väterlicherseits altbäuerlichen, mütterlicherseits altbürgerlichen (Wiener) Familie ererbt hat. In Bauern- und Kleinbürgerkreisen spielen denn auch seine Dramen, die meist äußerst bühnenwirksam sind, da Anzengruber als ehemaliger Schauspieler auf das Theater Rücksicht zu nehmen gelernt hat. Er schafft höchst dankbare Rollen; behandelt einfache Stoffe in volkstümlich grober Technik; verzichtet nicht auf die Mitwirkung der Musik; sorgt für die notwendige Kontrastwirkung, schon allein in der Szenerie, wenn auf die friedliche Bauernhütte eine grausige Felsenschlucht folgt; weiß oft mit ganz unerwarteten Abschlüssen zu überraschen und so die Spannung bis zuletzt zu erhalten; und vermehrt endlich die dankbaren Wirkungen noch durch den Gebrauch leichtverständlichen Dialekts. Freilich entgeht er dabei, wenigstens in seinen Tragödien, nicht immer der Gefahr, ins Theatralische zu verfallen. So ist sein „Pfarrer von Kirchfeld“, in dem der edle Held mit dem bezeichnenden Namen Hell und der durch schwere Schicksalsschläge verbitterte und auf schlechte Bahnen getriebene Wurzelsepp einander gegenübergestellt werden, zwar auch heute noch sehr theaterwirksam, aber dramatisch entbehren die Vorgänge der inneren Begründung, und der Klatsch, der den Pfarrer um sein Amt bringt, will uns nicht eigentlich tragisch erscheinen. Dagegen ist „Der Meineidbauer“, der, ein Richard III. auf dem Dorfe, durch Verbrechen groß geworden ist und sich durch Verbrechen halten will, eine gewaltige Gestalt. Und zu der düsteren Größe dieses Mannes wollen denn auch die schauerlichen Szenen in Felsenschluchten mit Gewitter und Flintenknallen gut passen. In diesen bäuerlichen Verhältnissen will es uns scheinen, als wirkten Gestalten und Geschehnisse besonders ursprünglich und natürlich, verständlich und einfach. Auch zeigt sich Anzengrubers sonst ein-

fache Technik hier mit ihrer geschickten Art, die vor dem Drama liegenden Ereignisse zu entschleiern, als höchst kunstvoll.

Am besten aber ist der Dichter in seinen Komödien auf dem Dorfe zu Hause. Es ist ein enger Kreis, den er da beschreibt; aber, wie es einmal bei ihm heißt: „frei völlig mag mer sagen, daß all's g'schieht, was nur g'schehn kann." Da lernen wir den Grillhofer kennen, den der „G'wissenswurm" quält, weil er einmal ein Mädchen treulos verlassen hat, und in dem erst neue Lebensfreude erwacht, als er wider alles Erwarten diese Unglückliche als eine höchst entschlossene, reiche und dicke Bäuerin und tatkräftige Mutter von zwölf Kindern wiederfindet, die ihn sehr entschieden aus ihrem Hause jagt. — Oder da haben „die Kreuzelschreiber" törichterweise einem großmächtigen Bauern zuliebe ihre Kreuzeln — denn schreiben können sie nicht — unter ein Schriftstück gesetzt, das eine Auflehnung gegen die katholische Kirche bedeutet. Und nun hetzen die Pfarrer alle Ehefrauen des Dorfes gegen die Aufrührer auf, bis endlich der Steinklopferhanns mit seinem gesunden Mutterwitz den Dorffrieden wiederherstellt, indem er die Frauen eifersüchtig macht. Oder ein jugendliches Liebespaar wird von den streitsüchtigen Vätern gehindert, die ersehnte Verbindung einzugehen. Kurz entschlossen verschwinden sie unter verdächtigen Zeichen aus dem Dorfe, um, wie ein zurückgelassenes Schreiben berichtet, sich „selbst auf ewig zu verbinden". Man sucht ängstlich nach dem Paare, das anscheinend einen „Doppelselbstmord" begangen hat, findet es dann aber fröhlich vereint auf einer Almhütte.

Eine andere Welt tut sich in Anzengrubers Wiener Volksstück „Das vierte Gebot" auf: die Welt des in Faulheit und Trunksucht verkommenen Drechslermeisters Schalanter und seiner kupplerischen Frau, die ihre Tochter zur Dirne, ihren Sohn zum halsstarrigen Trotzkopf, der zum Mörder wird, erziehen, und die Welt des Privatiers Hutterer, der ohne Gewissensbisse seine Tochter einem verlebten Schufte wegen seines Reichtums „verkauft". Wie soll in dieser Welt der gewissenlosen Eltern und der verlotterten „Wiener Früchteln" das vierte Gebot seine heilige Bedeutung behalten? so fragt Anzengruber, der in diesem Drama vom Sittenbeobachter zum Sittenrichter sich erhebt.

Wie in der dramatischen, so ist Anzengruber auch ein Meister in der epischen Dichtkunst. Schon in seinen kleinen Erzählungen, den „Dorfgängen", finden sich treffliche Stücke, wie die Geschichte vom „Einsam". Aber am besten zeigt er sich da, wo statt des Stofflichen in diesen Erzählungen das Seelische überwiegt. Äußerst lebenswahre Bauerngestalten treten da vor uns: „Der Sinnierer", der immerfort grübeln und sich den Kopf zerbrechen muß und für alles eine Erklärung sucht; oder „Der Mann, den Gott liebt", ein ganz gewöhnlicher Schuft, dem aber alles recht zur Zufriedenheit gedeiht; oder das törichte Weib, das wegen mißglückter Lotteriespielerei „Gott verloren" hat. Ein Lieblingsmotiv des Landschaftsromans, das Geschick des unehelichen Kindes, behandelt Anzengruber in seiner Erzählung „Der Schandfleck", in der er seinen alten Reindorfer das Schicksal König Lears erleben läßt. Nur bei dem Schandfleck, der Pflegetochter, findet der Greis Ruhe und Frieden vor der habgierigen Bosheit seiner eigenen Kinder. Eine wahrhaft groß gesehene Gestalt gelingt endlich Anzengruber in der Helene des „Sternsteinhofs", der elendesten Dirne des Dorfes, die ihre begehrlichen Blicke erhebt zu dem schönsten Bauernhof. Auf ihm will sie herrschen, jedes Mittel ist ihr dazu recht. Mit Demut und Erniedrigung und dann wieder mit Stolz und abstoßendem Wesen, aber immer ziel- und auch siegesbewußt, selbst vor dem Ehebruch nicht zurückschreckend, erobert sie sich den Bauernsohn gegen den Willen seines Vaters. Als sie dann aber ihr Ziel erreicht hat, zeigt sie sich ihrer neuen Stellung völlig würdig. Sie hält das Gut zusammen, sie erzieht die Kinder, sie weiß zu wirtschaften und hauszuhalten, sie ist streng und gefürchtet, aber auch gerecht und klug, so daß selbst der alte Bauer, dessen Widerstand sie erst mit herzloser Gewalt bricht, ihr endlich Gefolgschaft leistet. Aus der Größe dieser Charakterzeichnung haben auch die anderen Gestalten Nutzen gezogen. Jede einzelne ist scharf gesehen: der allzu willenlose Bauernsohn, sein halsstarriger Vater, der fromme Bildschnitzer, Helenes erster Mann, ihre kupplerische Mutter, und nicht zum wenigsten der Handelsjude, der mit christlichem Hausrat umherzieht und gleichzeitig Versicherungsagent ist. Trefflich wird außerdem das ganze Bauernvolk dieses und der umliegenden Dörfer in einer großen Wirtshaus- und Raufszene, die bei Anzengruber selten fehlt, lebendig. Die Darstellung ist schlicht, die Entwicklung der Handlung erfolgt wie selbstverständlich.

Dieses Selbstverständliche fehlt manchen Erzählungen des Steiermärker Bauernsohns **Peter Rosegger**. Bei ihm tritt wieder das Lehrhafte des Landschaftsromans zu stark in den Vordergrund. Schon Titel seiner Schriften wie „Idyllen aus einer untergehenden Welt" oder „Jakob der Letzte" bezeichnen seinen Standpunkt, von dem aus er den Niedergang des Bauerntums beklagt und die Schuld nur in der städtischen Kultur sucht. Er ist dabei im Laufe seiner dichterischen Entwicklung, nicht zu deren Vorteil, immer einseitiger geworden, und ihm fehlt der Blick für die neue Zeit, die eine andere, aber deswegen doch auch nicht ohne Segen ist. Aber statt des weiten Gesichtskreises hat er ein weites Herz, das ganz seinem geliebten Bauernvolk gehört. Aus seiner Liebe erwächst ja auch seine Sorge, und so erweckt er oft eine tief tragische Stimmung, wenn er in den „Schriften des Waldschulmeisters" oder im „Ewigen Licht" den Niedergang des Bauernstandes darstellt oder im „Gottsucher" zeigt, wie ein Volk ohne Gott zugrunde gehen muß. Diese innige Liebe zu seinem Volke hat ihm denn auch seine verdiente Volkstümlichkeit verschafft, neben der Eigenart seiner persönlichen Jugendgeschichte, die er in der „Waldheimat" erzählt.

Nach Heimat und künstlerischer Richtung verwandt mit diesen beiden Dichtern ist **Marie von Ebner-Eschenbach**, wenn sie auch über einen viel weiteren Gesichtskreis verfügt und die Stoffe ihrer meisterhaften Romane und Erzählungen auch in den Kreisen großstädtischen Bürgertums oder des österreichischen Adels findet. Aber das Beste gelingt ihr doch in den Erzählungen, die die Luft ihrer mährischen Heimat atmen. „Dorf- und Schloßgeschichten", so nennt sie zwei Sammlungen dieser Dichtungen, und der Titel ist bezeichnend, denn gerade Adel und Bauernvolk ihres Landes schildert sie mit besonderer Kenntnis. Sie weiß, wie ihre aristokratischen Standesgenossen leben und denken, daß sich unter ihrer feinen Kultur oft eine wahrhaft adlige Lebensauffassung ausgebildet hat; sie kennt jedoch auch die vielfach noch herrschenden tyrannischen Vorurteile einer sich abschließenden Kaste. Vor allem vertraut sind ihr aber die Bewohner des Dorfes, und ihr scharfes Auge, durch keinen falschen Idealismus getrübt, sieht auch den Schatten, der oft genug über das Leben dieser Leute fällt; sei es nun, daß nach altem Recht die Schloßherrin einen Leibeigenen zu Tode prügeln läßt („Er laßt die Hand küssen"), oder seien es die Laster, die im Dorfe selbst herrschen: Trunksucht, Faulheit, Neid, Großtuerei. Und mit den Armen, die darunter zu leiden haben, fühlt ihre edle Seele ein inniges Mitleid. Mit welch warmen Tönen schildert sie uns das Schicksal des „Gemeindekindes", des Sohnes eines Raubmörders und einer unschuldig bestraften — Zuchthäuslerin, an dem alle Dorfbewohner ihren Zorn auslassen, wogegen seine bitteren Anklagen sowenig nützen wie die Kraft seiner Fäuste. Erst durch seine wachsende Tüchtigkeit weiß er sich allmählich durchzusetzen, und als er sich endlich zu dem Entschlusse durchgerungen hat, Böses mit Gutem zu vergelten, geht er als Sieger aus seinem schweren Lebenskampfe hervor.

Güte ist der Lebensatem ihrer Dichtungen; sie verleiht ihrem Schaffen die große Einheitlichkeit. Mit Güte, nicht mit der Freude am Absonderlichen, wie sie die Romantiker, ja sogar noch Storm treibt, schildert sie Sonderlinge wie die „Freiherren von Gemperlein", mit lächelnd verstehendem, liebevoll erklärendem Humor unter wunderlicher Außenseite das warme Menschenherz suchend und findend. Mit Güte umfaßt die kinderlose Dichterin vor allem die Kinder, deren kleine und tiefe Leiden immer wieder ihre Seele bewegen („Der Vorzugsschüler"). Ihre Güte verleiht sogar den Tieren menschliches Fühlen und Empfinden („Der Fink", „Die Spitzin") und läßt das Los des Hundes Krambambuli, dessen seelenhafter Instinkt im Wechsel der Pflichten sich verwirrt, wie ein Menschenschicksal erscheinen. — Dieses Pflichtgefühl, der Grundstoff ihrer Dichtungen, verhindert, daß ihre Güte zur Weichlichkeit wird. Ihre Auffassung der Pflicht ist unerbittlich und hart. Auf Pflichtvergessenen ruht eine erdrückende Last; das erfährt die vornehme Gräfin so gut („Unsühnbar") wie die arme Magd („Božena"). Im Kampf gegen die Pflichtlosigkeit, „Das Schädliche", zieht sie mit unerbittlicher Strenge die letzte Folgerung und fordert den Kampf bis zur Vernichtung. Darum bildet in den Erzählungen der Dichterin nicht irgendeine Leidenschaft den Höhepunkt, sondern die Entsagung und die Erkenntnis einer höheren Auffassung des Lebens als einer Summe gebieterischer Pflichten; darum steigern sich auch ihre Erzählungen meist gegen den Schluß zu, der dann, wie beispielsweise in „Lotti, die Uhrmacherin" oder in dem „Kreisphysikus", Zeugnis von einer tiefen Auffassung des Menschenlebens ablegt.

Güte und Pflichtgefühl im engen Verein machen die Dichterin zur Erzieherin. Sie strebt nach dem Ruhm, eine Volksschriftstellerin zu werden, und nennt eine kleine, billige Sammlung ihrer Erzählungen „Ein Buch, das gern ein Volksbuch werden möchte". Während sie von dem heißen Wunsche beseelt ist, arme irrende Menschen zum Guten und Schönen hinzuführen, ist doch das erzieherische Element in ihren Dichtungen künstlerisch verschleiert durch vollendete Gestaltungskraft. Ihre ganz zum Stofflichen drängende Kunst ist doch in der Form gemeistert. Immer weiß sie sich über den Gegenstand zu erheben, sei es, daß sie die strenge Form der Novelle bevorzugt und in der „Totenwacht", in der sie nur zwei Menschen erscheinen läßt, eine balladenhaft sich steigernde und gewaltig gipfelnde Knappheit erreicht; sei es, daß sie in ihren „Aphorismen" klug und behaglich gütige und strenge Lebensweisheit vernehmen läßt.

Dieselbe abgeklärte Lebensanschauung und vorurteilslose Güte, dieselbe späte Reife, dieselbe dichterische Gleichgültigkeit gegen die leblose Natur zugunsten der menschlichen Seele kennzeichnen auch die Romane von **Theodor Fontane**. Er war bereits in demselben Jahre 1819 geboren wie Keller und Klaus Groth und in demselben wunderbar fruchtbaren Jahrzehnt, das uns 1810 Fritz Reuter, 1812 Auerbach, 1813 Hebbel, Ludwig und Wagner, 1816 Freytag, 1817 Storm und Louise von François geschenkt hat. Aber erst im sechzigsten Lebensjahre läßt er den ersten Roman erscheinen, erst in das letzte Jahrzehnt seines Lebens — er starb 1898 — fallen seine besten Werke; und der Tod nahm nicht einem Ermüdeten, sondern einem fröhlich Schaffenden die Feder aus der Hand. Trotzdem war Fontane, der in Neuruppin in der Mark geboren war und wie Alexis aus einer Réfugié-Familie stammte, schon früh zum dichterischen Schaffen gekommen. Aber es sind außer trefflichen Balladen nur Werke, die der Schriftsteller des Geldverdienens wegen verfaßt.

Seine Balladen freilich haben mit denen Conrad Ferdinand Meyers den modernen deutschen Gedichten dieser Gattung den Weg gewiesen. Fontane steht dabei in einer alten Überlieferung. Er war in den vierziger Jahren Mitglied des Berliner „Tunnels über der Spree", einer Dichtergesellschaft ähnlich dem Münchener Kreise, in der besonders die Ballade gepflegt wurde. Hier machten auf Fontane vor allem die Dichtungen des

sehr jung verstorbenen Grafen **Moritz von Strachwitz** großen Eindruck, der als Gegner der „politischen Lyriker“ in Schwert und Krieg und in unerschütterlicher Königstreue das Heil des staatlichen Lebens sah; eine Überzeugung, aus der heraus sein kraftvolles „**Herz von Douglas**“ entstanden war. Wie Strachwitz geht nun auch Fontane von der alten **englisch-schottischen Volksballade** aus, mit der schon Herder die Deutschen bekannt gemacht hatte, und nimmt zunächst seine Stoffe mit Vorliebe aus der Geschichte jenes Volkes oder der nordischen Länder. Deshalb bleiben denn noch viele Gedichte etwas farblos; es glücken aber in dieser Art auch Meisterwerke wie der „**Archibald Douglas**“ neben so vorzüglichen Strophen, wie der letzten aus dem „**Lied des James Monmouth**“:

> Das Leben geliebt und die Krone geküßt
> und den Frauen das Herz gegeben,
> und den letzten Kuß auf das schwarze Gerüst:
> das ist ein Stuart-Leben.

Eigene Töne findet Fontane im allgemeinen erst in seinen **preußisch-brandenburgischen Geschichtsballaden**, und zwar vor allem in den an Menzelsche Bilder erinnernden Porträts friderizianischer Helden, wobei ihm denn die „**Alten Fritz-Grenadiere**“ ebenso echte Helden scheinen wie „**der alte Dessauer**“, „**Seydlitz**“, „**Schwerin**“ oder „**Joachim Hans von Zieten**“. Augenblicksbilder aus dem Leben dieser Männer reihen sich strophenweise aneinander, nachdem gleich in der ersten mit einigen knappen, zeitwortlosen Zeilen ein Umriß von Wesen und Art des Besungenen gegeben ist, etwa:

> Sechs Fuß hoch aufgeschossen,
> ein Kriegsgott anzuschaun,
> der Liebling der Genossen,
> der Abgott schöner Fraun,
> blauäugig, blond, verwegen,
> und in der jungen Hand
> den alten Preußendegen
> Prinz Louis Ferdinand.

Am bedeutendsten ist jedoch die dritte Gruppe, in der Fontane Stoffe der **Gegenwart** in Balladenform bringt. In der „**Brück' am Tay**“ verbindet er noch die Schilderung des furchtbaren Brückeneinsturzes mit einer Verkörperung der den Menschen feindlichen Naturmächte. Aber in der „**Siegesbotschaft**“ von der Einnahme der Düppeler Schanzen hat der langsam zum Realisten reifende Dichter einen ganz neuen Balladenstil gefunden: ohne jedes Pathos wird mit einer fast verblüffenden Einfachheit des Ausdrucks die Aufnahme der Botschaft in einigen Dörfern des Havelländchens erzählt. Immer schlichter werden dann die Balladen des Greises, in denen er den Geschicken seines geliebten Vaterlandes, besonders wie sie sich in dessen Persönlichkeiten spiegeln, Ausdruck leiht. Ergreifende Schilderungen entwirft er aus der Leidenszeit „**Kaiser Friedrichs III.**“; und einen Tag nach Bismarcks Tode — wenige Wochen vor dem eigenen — findet er auf die Frage „**Wo Bismarck liegen soll**“ als erster den der staunenswerten

Größe dieses Mannes eigenen würdigen Ton in der schlichten Antwort: irgendwo im Sachsenwald, „tief, tief im Walde“, wo noch nach Jahrtausenden die an der Grabesstätte Wallenden in scheuer Ehrfurcht verstummen werden: „Lärmt nicht so! — Hier unten liegt Bismarck irgendwo.“

Aus den schriftstellerischen Arbeiten seiner Mannesjahre ragt die liebenswürdige Schilderung einer sehr unangenehmen Episode aus seiner Tätigkeit als Zeitungsberichterstatter hervor, „**Kriegsgefangen**“; während seine selbstbiographischen Werke „**Meine Kinderjahre**“ und „**Von Zwanzig bis Dreißig**“ erst in seinen letzten Lebensjahren von vornherein nach künstlerischen Gesichtspunkten geschrieben sind. Aus der Zeit des Berichterstatters stammen aber auch die vier Bände „**Wanderungen durch die Mark Brandenburg**“. Eine reichhaltige Sammlung von Beobachtungen und Stimmungsbildern, vor allem aber von historischen Skizzen und Anekdoten ist hier ausgebreitet; denn an keinem See und keinem Wald, an keinem Schloß, keinem Kirchhof, keinem Dorf ist er achtlos vorbeigegangen. Wo es anging, hat er Einblick genommen in Chroniken und Kirchenbücher, in alte Briefe und vergilbte Tagebücher, denn vor allem kommt es ihm auf die Äußerungen des menschlichen Lebens dieser Gegenden an, und die Bauern und Pfarrer, die er trifft, die Schulmeister und Schloßherren sind ihm wichtiger als die Erscheinungen der Natur.

Die bei diesen Wanderungen geschulte Gabe der Beobachtung kommt nun auch seinen Romanen zugute, so wie das Betonen der Persönlichkeiten, nicht der Ereignisse ihr hervorragendes Merkmal ist. Höchstens in den beiden historischen Jugendnovellen „**Grete Minde**“ und „**Ellernklipp**“ überwiegt noch das Stoffliche, aber selbst in Kriminalgeschichten wie „**Unterm Birnbaum**“ und „**Quitt**“ interessiert ihn nicht das Verbrechen, sondern nur dessen Wirkung auf die beteiligten und es miterlebenden Personen. „Die Dinge an sich sind gleichgültig; alles Erlebte wird erst was durch den, der es erlebt“, so heißt es einmal bei ihm, und daher sind seine Romane meist handlungsarm. Darum bedarf er auch auf der Höhe seiner Kunst nicht mehrerer Bände für seine Romane, sondern durchweg kommt er mit einem meist noch dünnleibigen Bande aus. Fontane, der Menschenschilderer, will nun aber keineswegs uns alle Menschengattungen und -arten vorstellen. Nie kommt in seinen realistischen Romanen, die während der Hochflut der sozialen Kämpfe erschienen, ein Proletarier vor, und die Dienstboten, die allerdings nie fehlen, sind durchweg vom alten Schlage. Vielmehr begnügt er sich mit wenigen Typen; fast nie fehlt der adlige Junker oder Offizier, die ehrwürdige, etwas komische alte Tante, der Geistliche vom Dorfpfarrer bis zum Hofprediger. Aber indem der scharfe Beobachter bei allen Menschen das Typische sieht, sucht und findet er nun gerade auch das Individuelle, und von all seinen Pastoren — es sind mehr als ein Dutzend, die in seinen Romanen vorkommen — gleicht nicht einer dem anderen. Nicht, daß er

20*

seine Menschen durch ihre Gestalt unterschiede, im Gegenteil, nie gibt Fontane Beschreibungen seiner Personen, auch ihre Handlungen sind nicht das Kennzeichnende oder ihre Geschicke; was jeden einzelnen zu einem Individuum macht, das ist seine Art zu reden. Fontane beobachtet nicht mit den Augen, sondern mit den Ohren; er weiß von jeder seiner Gestalten, in welchen Worten sie sich ausdrückt, mit welchem Rhythmus, mit welchem Akzent sie spricht. Daher läßt er seine Personen fortwährend selbst reden und führt sie fast in jedem Roman in Tischgesellschaften oder auf Landpartien zusammen, wo sich die Zunge löst. Wenn sie allein sind, so denken sie in Monologen oder sprechen sich in Briefen aus; höchst selten, daß Fontane ihre Gedanken in indirekter Rede wiedergibt. Diese Eigenart wächst in seinen Romanen; die beiden letzten sind ganz handlungsarme Bücher, in denen fast nur noch geplaudert wird, und es ist bezeichnend für den Dichter, daß der alte Graf Petöfy in dem gleichnamigen Roman eine junge Schauspielerin eigentlich nur deswegen heiratet, weil sie so gut plaudert. So nimmt der Dichter, der seinen Personen immer selbst das Wort läßt, scheinbar nur die Rolle des kühlen Beobachters ein, zumal auch die Geschehnisse, die er erzählen muß, immer nur leise angedeutet, nie ausgemalt werden, sei es nun ein Duell oder eine Verlobung. Trotzdem aber fühlen wir in allen seinen Werken, die so ganz ohne Pathos und ohne Feierlichkeit sind, die mitschwingende Seele des klugen Greises.

Am wenigsten zeigen sich natürlich diese Fontaneschen Eigenheiten noch in dem ersten Roman „Vor dem Sturm", der im Winter 1812 zu 1813 spielt. Er steht noch ganz im Bann von Alexis, aber er ist auch wie die Romane dieses Dichters reich an feinen Beobachtungen und interessanten Personen, die uns an der aristokratischen Tafelrunde, in der literarischen Vereinigung, in der Geheimratsgesellschaft, beim Geburtstagsfest des Kleinbürgers, im Dorfkrug vorgeführt werden; das Ganze ein feines Stimmungsbild jenes eiskalten und doch so drückenden Winters. Ebenso versteht es Fontane im „Schach von Wuthenow" die zerrüttete und verfaulte Gesellschaft von 1806 darzustellen, der zuliebe ein wackerer Durchschnittsoffizier zur Pistole greift, weil er sich vor diesen Kreisen durch die Ehe mit einem häßlichen Mädchen lächerlich gemacht hat.

Aber in der Gegenwart findet Fontane den eigentlichen Boden seines Schaffens und in der Gesellschaft der mächtig aufstrebenden Residenzstadt Berlin. Mit der überlegenen Teilnahme des Satirikers beobachtet er, wie sich in dem jungen Berlin das schnell reich gewordene Philistertum, die „Bourgeoisie", breit macht. Frau Jenny Treibel, die Jugendliebe des armen Professors, die es aber vorgezogen hat, die Gattin des reichen Kommerzienrats zu werden, gehört zu diesen braven Parvenüs, die mit Geld und Gefühlen gleichzeitig protzen. Frau Jenny spielt sich immer gern auf das Gefühlvolle hinaus, sie hat „das Herz für das Poetische", und sie hat sich „an

Gedichten herangebildet, und wenn man viele davon auswendig weiß, so weiß man doch manches". Als aber ihr Sohn das arme Professortöchterlein heiraten will, oder vielmehr dieses ihn, da ist es mit den Gefühlen vorbei. Geschäft ist Geschäft! Und schleunig wird für den entarteten Sprößling die reiche Hamburgerin zur Ehe verschrieben.

Im übrigen weht in Berlin doch nicht die lustige und leichtlebige Luft Kopenhagens, wie sie in „Unwiederbringlich" treffend geschildert ist. Es ist ein ernsterer Menschenschlag, der hier lebt und leidet, etwas kühl noch dargestellt in „L'Adultera" und „Cécile", tief ergreifend in „Irrungen, Wirrungen" und „Stine". In beiden ist die Liebe eines jungen und feinfühlenden, vornehmen und wahrhaft adligen Offiziers zu einem Mädchen aus dem Volke das Thema. Eine solche Liebe trägt den Keim des Untergangs in sich. Das ist den beiden, die miteinander in Irrungen und Wirrungen geraten sind, von vornherein klar. Sie wissen, daß sie sich nicht angehören können, wenn sie nicht der Welt ins Gesicht schlagen wollen. Und als an den Mann die Pflicht einer standesgemäßen Ehe tritt, da gehen sie beide still auseinander; sie lieben nicht den „Lärm in Gefühlen". Helene findet sich auch an der Seite eines tüchtigen Handwerkers mit dem Leben ab; Botho freilich kann den Frieden nicht finden, er kann nicht mehr vergessen. So wie Helene ist auch Stine bereit zu entsagen. Sie weiß, daß das Herz nicht ausreicht, später für alle Entbehrungen einer ungleichen Ehe aufzukommen, wenn die Leidenschaft verflogen ist. Und wieder ist der Mann der Schwächere, er erschießt sich.

Daß das Leben auch ohne große Wirrungen allein im schlichten Kreise schwere Anforderungen stellt, das erfahren die „Poggenpuhls", die arme Familie des im Kriege gefallenen Offiziers, die doch ihrem Stande und ihrem Adel verpflichtet den äußeren Glanz wahren soll. In dieser Erzählung wird nur geplaudert, so wie im „Stechlin", dem Buche des Alters. Ein Greis ist der Mittelpunkt dieses stillen und schönen Werkes. Er steht an der Wende der alten und der neuen Zeit, er gehört der alten, aber es zieht ihn zur neuen, wie den Dichter selbst. Denn daß den Dichter Fontane das Schicksal der Jugend bewegt, das zeigt die Perle unter seinen Romanen: „Effi Briest". Die liebliche kleine Effi, die so heiter ist, so sonnig, nur auch geneigt, sich etwas vom Leben tragen zu lassen, wird an den einstigen Verehrer der Mutter, der nahe an den Vierzigen ist, verheiratet. Er ist nicht schlecht, er liebt auch seine kleine Frau recht ernstlich; aber er ist, wie das seine Jahre und seine Anwartschaft auf einen Ministersessel mitbringen, ein Mann von Prinzipien, auch ein wenig Streber. Und von der Höhe seiner Stellung aus kann er seine unbedeutende Frau doch nicht so ganz ernst nehmen. So entwindet sie sich ihm; nicht innerlich, denn innerlich hat sie ihm nie angehört, aber was für den in der Gesellschaft Lebenden schlimmer ist: äußerlich. Die Ehe muß geschieden werden. Nach schweren Jahren der Einsamkeit kommt Effi

ins Vaterhaus zurück, um hier zu sterben. War es Schuld, daß sie sündigte? Und wessen Schuld? Oder war es Schicksal? Wer will darauf antworten? „Ach, Luise laß . . . das ist ein zu weites Feld", meint der alte Briest. —

Die Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit, die Fontanes Romane einem vollen Ausnutzen der dem Realismus möglichen künstlerischen Ausdrucksfähigkeit verdanken, finden sich in der *Lyrik* in den Gedichten Detlev von Liliencrons. Als junger Offizier — 1844 geboren — hat er die Kriege 1866 und 1870/71 mitgemacht und nach einem dann durch den notwendigen Abschied innerlich und äußerlich stürmischen, von Not und Sorge schwer bedrängten Leben auf der Heide seiner holsteinischen Heimat den Frieden gefunden, bevor ihn der so oft in seinen Gedichten besungene Tod 1909 aus dem Leben rief. Die Freude am *Krieg* und das Aufgehen in der *Natur* sind dem Dichter, der erst Mitte der dreißiger Lebensjahre seine ersten Verse niederschrieb, und seiner Lyrik treugeblieben. Zeitlebens klangen ihm die Angriffsmärsche seiner Schlachten in den Ohren, oft genug ertönt ein Hurra oder ein Treueschwur seinem Kaiser in seinen Liedern. Den Heldentod in der Schlacht besingt er, aber auch das langsame, schwere Verscheiden des Verwundeten („*Tod in Ähren*"). Im Jubel des *Siegesfestes* denkt er an „brechende Herzen, erstorbene Tränen". Und der Junker, der „ein Knabe noch" bei Kolin gefallen ist und „verscharrt im Sand. *Wer weiß wo*" — ist nicht sein Schicksal das unser aller im Lebenskampfe?

Und der gesungen dieses Lied,
und der es liest, im Leben zieht
noch frisch und froh.

Doch einst bin ich, und bist auch du,
verscharrt im Sand, zur ewigen Ruh.
wer weiß wo.

Mit seiner kriegerischen Seele nimmt er auch die Natur auf. Er genießt sie bei der Jagd, beim Reiten. *Zwei Meilen Trab* werden ihm zu einem glücklichen Erlebnis. Verwachsen mit dem Pferde nimmt er der „sammetweichen Sommernacht Violenduft und Blütenpracht" mit allen Sinnen in sich auf. Draußen auf der Heide wird ihm alles zur sinnlichen Wahrnehmung, und er beobachtet das Leben in ihr so genau, wie vor ihm vielleicht nur die Droste („*Heidebilder*"). Dabei liegt meist heller Sonnenschein über seinen Landschaften, so daß seine Gedichte den Bildern der Freilichtmaler zu vergleichen sind. Und neben dem Sonnenschein ist es die Bewegung, die er wie ein Momentbild festhält („*Viererzug*"):

Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,
hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
an den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,
auf den Feldern fleißige Spaten und Pflüge,
alles das von der Sonne beschienen
so hell, so hell

Dieses impressionistische Festhalten eines augenblicklichen Eindrucks ist überhaupt für seine Lyrik kennzeichnend, auch für seine Liebesgedichte, die im übrigen meist zu subjektiv befangen sind.

Auch in seinen Balladen tritt diese Eigenart zutage, oft ihre Verständlichkeit schwächend; gelegentlich aber erreicht er auch hier dieselbe Vollkommenheit wie in der reinen Lyrik, etwa in der liedhaften Ballade „*Die Musik kommt*". Sonst ist auch Liliencron von der Art der Fontaneschen Jugendballaden ausgegangen und hat zuerst seine Stoffe aus der dänisch-holsteinischen Geschichte entnommen. Auch später sind ihm vor allem die „Vollmenschen" interessant geblieben, Napoleon oder die Merowinger oder auch ein Volksheld wie *Pidder Lüng*, und Schlacht und Brand und Pest sind ihm zusagende Stoffe. Wie Fontane hat er sich dann aber auch der Ballade mit modernem Inhalt zugewendet, etwa ein Eisenbahnunglück grauenerregend gestaltet („*Der Blitzzug*"). Dabei bemüht sich Liliencron, in der Art von Bürgers „Lenore", durch Klangmalerei den Eindruck zu verstärken: „Fortfortfort Fortfortfort drehn sich die Räder" oder bei der Katastrophe:

Halthalthalthalthalthalthalthalthaltein –
ein andrer Zug fährt schräg hinein.

Bei diesen Versuchen zeigt sich Liliencron als ein Meister der *Sprache*. Wie es nur dem großen Künstler gestattet ist, bildet er sich eigene Worte für seinen besonderen Zweck („klungklingklangt eine Quelle"), ebenso wie er ein beliebiges Substantiv verbal gebraucht („Tigert er auf dich hinaus") oder zwei Zeitwörter zu einem zusammenfaßt und aus Schwatzen und Sichschlängeln das grammatisch verblüffende Sichschwatzen macht („Ein Wasser schwatzt sich selig durchs Gelände"). Durch diese sprachlichen Wagnisse, die freilich oft genug an Manier streifen, sucht er die *Bildhaftigkeit* seines Ausdrucks zu erhöhen, die er denn überhaupt meisterhaft beherrscht. Beim *Unwetter* preßt der Sturm trotzig die rauhe Stirn an die Fensterscheiben, und *früh am Tage* klemmt der Morgen seine Fingerspitzen in der Fensternische schmale Ritzen. Am deutlichsten tritt Liliencrons Eigenart in dem Epos „*Poggfred*" zutage, das er für sein Lebenswerk ansah. So ist es denn auch „kunterbunt" wie sein Leben geraten, dem Verständnis nicht leicht zugänglich. Es ist ihm „ein Wahrzeichen tapferer Ironie" gewesen, denn mit ihr durchzieht er die ganze Weltgeschichte und das ganze Weltall. Eine eigentliche Handlung fehlt, die Einheit gibt nur die Person des Dichters. Ganz subjektiv ist es ein Dichtertraum.

Liliencrons nicht große epische Begabung zeigt sich am charakteristischsten in seinen „*Kriegsnovellen*". Sie sind eigentlich nur Prosagedichte und gehen daher wohl auch einmal in Verse auf. Stimmungen und Erlebnisse vor der Schlacht, im Rausche des Kampfes, im Jubel des Sieges bilden den Inhalt. Auch in ihnen ist die Ausdrucksform wesentlich impressionistisch; das will sagen: der Dichter bemüht sich, den Sinneseindruck, den er von einer Begebenheit empfangen hat, möglichst unmittelbar ohne die Vermittlung des umbildenden und gestaltenden Verstandes zum Ausdruck zu bringen.

Die so erstrebte möglichst getreue Wiedergabe eines Eindrucks ist nun auch das Ziel des Naturalismus, der freilich dahin auf anderem Wege gelangt, nämlich auf dem einer peinlich sorgfältigen, bis zur Wissenschaftlichkeit genau beobachtenden Darstellung. Diesen Weg aber hat der deutsche Naturalismus nicht aus sich heraus, sondern erst auf die entscheidenden Anregungen des Auslandes hin gefunden. In Norwegen nämlich hatte Henrik Ibsen in den siebziger Jahren nach einer ganzen Reihe von romantischen und Weltanschauungsdramen seine realistischen Gesellschaftsstücke begonnen. Ihre Stoffe sind immer der Gegenwart entnommen, sie behandeln brennende Fragen. Ibsen zeigt die innere Verdorbenheit derjenigen Kreise, die sich „die Stützen der Gesellschaft" nennen, in denen gerade derjenige Mann zum „Volksfeind" geprägt wird, der für Recht und Vernunft eintritt. Ibsen stellt sich auf die Seite seiner Nora, die Mann und Kinder verläßt, weil sie in ihrem „Puppenheim" — dies der eigentliche Titel des Dramas — nur schwere Enttäuschung erlebt, und er zeigt, wie die Gespenster" einer zerrütteten Ehe ihre Opfer fordern, weil Frau Alving nicht wie Nora den Mut hatte, diese Ehe zu lösen. Aber nicht die Stoffe sind das, was an Ibsen eigentlich neu ist, sondern die Form dieser Dramen, die sich bei ihm immer künstlerischer ausbildet, auch als er in seinen späteren Werken mehr und mehr symbolische und geheimnisvolle Motive einfügt. Ibsen gibt nämlich nicht eigentliche Handlungen, sondern nur Katastrophen. Die Handlung ist jedesmal bei Beginn des Dramas so weit vorbereitet, daß nun im Stück nur durch irgendeinen äußeren Anlaß die Katastrophe ausgelöst zu werden braucht. Daher geschieht in seinen Dramen außerordentlich wenig, die Hauptsache ist die allmähliche, sich oft bis in den letzten Akt hinziehende Entschleierung der ereignisreichen Vorgeschichte. Das ist natürlich auch nichts Neues, Sophokles' „Ödipus" verwertet dieselbe Technik. Aber verblüffend ist die Kunst, mit der Ibsen in den Gesprächen seiner Personen die Schleier lüftet. In seinen Dramen wird kein Wort zum Publikum gesprochen, jede Tatsache aus der Vorgeschichte des Dramas ist derjenigen Person auf der Bühne, der sie erzählt wird, genau so unbekannt wie jedem Zuhörer oder Leser. Daher bekommt der Dialog eine im Drama bisher unerreichte Wirklichkeitstreue, die noch durch eine möglichst natürliche Ausdrucksweise erhöht wird. – Diese Eigenart seiner Dialogführung und dazu die keineswegs neue Technik des dramatischen Aufbaus und die längst in Deutschland geforderte Behandlung zeitgemäßer Stoffe haben nun auf die deutsche Dichtung der achtziger Jahre einen entscheidenden Einfluß gehabt. Zu ihm gesellen sich gleichzeitig aber noch andere Einwirkungen des Auslandes, nämlich französische und russische.

In Frankreich hatte Emile Zola, nicht ohne Vorgänger wie Balzac oder Flaubert gehabt zu haben, die immer feiner ausgebildeten Methoden naturwissenschaftlicher Beobachtung auch auf die dichterische Schilderung des Menschen angewendet. So wie jede Pflanze und jedes Tier in ihrer Eigenart von bestimmten Einwirkungen des Klimas, des Bodens und anderer natürlicher Bedingungen bestimmt sind, so ist es seiner Ansicht nach auch der Mensch. Will man das Denken, Fühlen, Handeln der Menschen richtig schildern, so muß man daher zuerst die geschichtlichen, geographischen, gesellschaftlichen Bedingungen — mit einem Wort: das „Milieu" — studieren, dem der zu schildernde Mensch entstammt. Dieses Studium wird nun Zola selbst zum wichtigsten Teil seiner künstlerischen Bestrebungen. Er stellt uns in seinen Romanen beispielsweise einen Lokomotivführer nicht eher dar, als bis er selbst tagelang auf einer Schnellzugslokomotive durchs Land gefahren ist; er beschreibt das Leben in einer Markthalle nicht eher, als bis er sie tage- und wochenlang zu jeder Tageszeit bei Sonnenschein und Regen beobachtet hat, ja bis er sogar eine Nacht in ihr zugebracht hat, um das allmähliche Erwachen des Treibens am Morgen genau erforschen zu können. Auf Grund dieser Studien entstehen nun seine Dutzende von dickbändigen Romanen, in denen er mit Berücksichtigung jeder kleinsten Einzelheit und mit einer geradezu pedantischen Genauigkeit alle Fragen des modernen Lebens abhandelt, alle Gesellschaftskreise schildert, alle Gattungen von Menschen vorführt, dabei sich in einigen, wie „Germinal" oder „La Débâcle", auch zu dichterischer Größe erhebt.

Während für Zolas ganz objektive, wissenschaftartige Kunst jeder Fabrikarbeiter so interessant ist wie Napoleon III., jede Schnapskneipe so wichtig wie irgendein Schloß, leuchtet der Russe Fedor Dostojewski fast ausschließlich in die tiefsten Niederungen des menschlichen Lebens und schildert mit einer drückend zwingenden Wahrheit psychologischer Darstellung alle die geistig und körperlich Verkommenen, die Säufer und Wahnsinnigen, die er, unschuldig verurteilt, vier Jahre lang im Zuchthaus, zehn Jahre in Sibirien, kennengelernt hatte. Ein verzweiflungsvoller Pessimismus ist seine Lebensanschauung, hervorgerufen durch die Qualen und ihn an den Rand des Wahnsinns bringenden Schicksale eines schwerkranken Daseins. Er legt die geheimsten, verschlungensten Pfade der Seele Raskolnikows dar, eines Eigenwilligen, der zum Raubmörder wird und der erlöst wird von dem Kampf in sich durch die Berührung mit dem „Volke", dem heiligen. Ein leidenschaftlicher Drang nach Erkenntnis der letzten Abgründe in der Menschenseele vereinigt sich bei Dostojewski mit dem Vermögen, den Leser, gebannt und erschüttert, bis ans Ende festzuhalten. Was die Jahrzehnte vor der Jahrhundertwende am dringendsten beschäftigte, psychologische Analyse, Erkenntnisstreben, findet in Dostojewski gewaltigen Ausdruck. — Ähnliche Stoffe und ähnliche Gestalten, Enterbte des Glücks, schildert auch Leo Tolstoi in seinen Romanen und dem Drama von der „Macht der Finsternis", nur daß er sie durch einen gläubig-hoffenden Aufblick zu Gottes Gnade verklärt. Er will mehr Prophet und Erzieher sein als Künst-

ler. Dem rastlosen Streben nach Erkenntnis durch seelische Zergliederung setzt er eine andere Art des Erkennens entgegen: durch Liebe. Die Liebe ist ihm „gleichsam die Wiederherstellung der gestörten Einheit aller Wesen. Man geht aus sich heraus und geht in einen anderen hinein. Man kann in alles hineingehen. In alles. Das heißt, sich mit Gott vereinigen, mit allem."

Diese höchst verschiedenartigen Einflüsse, die von Norden, Westen und Osten auf die deutsche Literatur einwirken, vereinigen sich ungefähr um das Jahr 1885 bei uns zu einer Art von Dichtkunst, die sich als Naturalismus bezeichnet und zunächst am stärksten im Drama, nur vorübergehend in der Lyrik und am nachhaltigsten in der Erzählungskunst sich äußert. Der Naturalismus findet in Deutschland wohl vorbereiteten Boden. Die Eigenheiten Ibsens waren im deutschen realistischen Drama teilweise nicht ohne Vorgänger gewesen; für die naturwissenschaftliche Methode Zolas hatte auch in Deutschland die Naturwissenschaft den Boden bereitet; für die Teilnahme an den Schicksalen des niederen Volkes war durch die mehr und mehr aufkommende Sozialdemokratie gesorgt, die diese Kreise in den Vordergrund des Interesses stellte; die pessimistische Lebensauffassung endlich war durch des Philosophen Arthur Schopenhauer Schriften bereits in weitere Kreise gedrungen.

So nimmt nun also die deutsche naturalistische Dichtung im vorletzten Jahrzehnt des Jahrhunderts folgende typische Gestalt an: der Stoff ist der Gegenwart entnommen, die Ereignisse sind spärlich und spielen sich in den niederen Kreisen des Volkes ab. Sie sind nur das Mittel zur Zeichnung der Charaktere, die wiederum nur Erzeugnisse ihres „Milieus" sind, das infolgedessen weitschweifige Zustandsschilderungen fordert, die beim Drama durch eingehendste Bühnenanweisungen unterstützt werden. Bevorzugt werden abnorme Charaktere, besonders krankhafte. Diese Personen charakterisieren sich im Drama nur durch ihre Reden im Dialog, denn der für den Zuschauer gedachte Monolog fällt weg. Die Sprache ist die des täglichen Lebens: die Sätze sind abgehackt, oft nicht zu Ende gesprochen, grammatische Fehler, falsche Wortstellungen, wie sie eiliges Sprechen mit sich bringt, werden nicht vermieden, der Ausdruck ist völlig ungewählt, auf der Bühne soll die Aussprache unsorgfältig sein, was durch eine phonetische Rechtschreibung (Mo'jen, Tja) angedeutet wird.

Es ist augenscheinlich, daß eine solche naturalistische Dichtung ohne die vorhergegangene realistische unmöglich gewesen wäre; sie ist die denkbar weiteste Entfernung vom klassisch-romantischen Kunstideal. Aber sie ist doch auch von ihrem Vorgänger nicht nur dem Grade, sondern auch dem Wesen nach verschieden. Auch der Realismus will Wirklichkeit; aber er ist sich bewußt, daß er aus der Fülle der wirklichen Erscheinungen eine Auswahl treffen muß und daß er sie so darstellt, wie sie das Auge des Künstlers sieht. Der Naturalismus aber will einen lückenlosen Abklatsch der Wirklichkeit, bei dem

die Eigenart des Künstlers ausgeschieden sein soll. Der Realist stellt den Menschen so dar, wie es der Maler im künstlerischen Porträt tut, der Naturalist übt die Tätigkeit des Photographen.

Der eigentliche Naturalismus ist künstlerisch unfruchtbar geblieben: „Familie Selicke", ein Drama von Arno Holz und Johannes Schlaf gemeinsam verfaßt, erscheint uns heute als Kunstverirrung, sowie die sozialen Romane Max Kretzers — am abgerundetsten „Meister Timpe" — als schwache Nachahmungen Zolas. Und überhaupt würde die ganze Bewegung des Naturalismus keine eingehendere Betrachtung verdienen, wenn nicht eine ganze Reihe unserer Gegenwartsdichter — besonders die Erzähler — manches vom Naturalismus gelernt hätten, und wenn nicht unmittelbar aus ihm der deutsche Dramatiker hervorgegangen wäre, der bis heutigen Tages trotz allen Mißerfolgen als der bedeutendste der letzten Jahrzehnte anzusehen ist: **Gerhart Hauptmann.**

Aus den schlesischen Bergen stammend, ist Gerhart Hauptmann 1862 geboren, also fast genau ein halbes Jahrhundert später als die Generation Hebbel, Ludwig, Wagner. 1889, im Todesjahre Anzengrubers, wird sein erstes naturalistisches Drama, „Vor Sonnenaufgang", in Berlin aufgeführt, Stürme der Begeisterung bei den Jungen, des Abscheus bei den Alten erweckend. Es ist eine schlimme Gesellschaft, die uns in diesem Werke vorgeführt wird, eine jener schlesischen Bauernfamilien, die durch die unter ihren Äckern liegenden Kohlenschätze über Nacht reich geworden sind und bei denen nun das Laster Einzug gehalten hat. Der Vater verkommt im Trunk, seine älteste Tochter ist von ihm erblich belastet, ihr Mann ist ein gewissenloser Spekulant und Leuteschinder, die Stiefmutter treibt Ehebruch mit einem boshaften, halb blödsinnigen Nachbarn, der der zweiten Tochter als Bräutigam aufgedrungen werden soll, und nur diese Helene hat sich in der außerhalb der Familie erfolgten Erziehung ihre reine Seele bewahrt. Als in diesen Kreis nun ein wohlgesitteter, ideal gesinnter Mann tritt, da hofft sie mit seiner Hilfe, in der Liebe zu ihm, diesem Sumpfe entfliehen zu können. Aber der ihr zum Retter werden soll, ist doch nur ein engherziger, in seinen Prinzipien befangener Durchschnittsmensch, der nicht in die Familie des Trunkenbolds heiraten will; und so nimmt sich Helene das Leben.

Deutlich läßt dieses Drama erkennen, daß es auf dem Boden des Naturalismus erwachsen ist. Die Handlung ist gering, das „Milieu" ist mit sorgfältigster Genauigkeit geschildert, wobei seitenlange Bühnenanweisungen helfen müssen, in denen beispielsweise vorgeschrieben wird, daß einer der Männer Hirschzähne an seiner Uhrkette trage oder daß es vier Uhr morgens sei. Das Häßliche, das Gemeine, tritt in den Vordergrund, soziale Fragen werden aufgerollt — der „Retter" ist Sozialdemokrat. Die Sprache ist bis auf die unbedeutendste Redewendung dem Leben abgelauscht. Und doch erhebt sich dieses Drama weit über die Forderungen des Naturalismus, denn

Hauptmann schafft nicht nach Theorien, sondern, ein wahrer Künstler, aus seinem Innern heraus. So ist er nicht imstande, nur einen Abklatsch der gut beobachteten Wirklichkeit zu geben, sondern bei der Darstellung Helenes erwacht in ihm das Mitleid mit diesem unglücklichen Weibe, und nun bewertet er seine Gestalten — gegen alle Gesetze des Naturalismus — vom ethischen Standpunkte, erweckt in uns ein Mitempfinden für sie und schafft auf diese Weise eine wirkliche Tragödie, was dem reinen Naturalismus ganz unmöglich war. Und dem wahren Dichter ersteht aus der Schilderung des Häßlichen die Sehnsucht nach dem Schönen: schön sind die oft rein poetischen Bühnenanweisungen, und die Liebesszene des vierten Aktes ist die rührendste und schönste des ganzen modernen Dramas.

Dasselbe Problem, die Rettung eines Familiengliedes aus seinem verkommenen Kreise durch einen von außen herantretenden Fremden, behandelt auch „Das Friedensfest". Hier ist es umgekehrt ein Mann, der durch die Kraft eines reinen Weibes gerettet werden soll. Aber während Hauptmann im ersten Drama verneint, schließt er in diesem zweiten zwar mit einem Fragezeichen, aber doch mit der Hoffnung auf eine mögliche Erlösung. Allerdings liegt Hauptmanns bleibende Bedeutung nicht in diesen naturalistischen Dramen, zu denen sich später noch „Fuhrmann Henschel" und „Rose Bernd" gesellen, die jedoch statt der Zustandsschilderung schon Charakterentwicklung bieten. Denn mit diesen Dramen, mögen sie auch im einzelnen wertvoll sein, führt Hauptmann doch nur eine vorhandene Richtung fort und weist nicht in die Zukunft. Dasselbe gilt von den „Einsamen Menschen" und „Gabriel Schillings Flucht", in denen zwar viel persönliches Leiden und Erleben künstlerische Darstellung gefunden haben, die aber doch zu sehr im Banne Ibsens stehen, um dem deutschen Drama neue Wege weisen zu können.

Dagegen führt seine naturalistische Diebeskomödie vom „Biberpelz" die Art und den Stil von Kleists „Zerbrochenem Krug" würdig fort. Auch hier steht im Mittelpunkt ein Mensch, der trotz aller seiner Schändlichkeiten unsere Teilnahme nicht einbüßt. Denn wir sehen, wie diese Mutter Wolffen „schuftet" und sich quält, weil sie es zu etwas bringen und mit ihren hoffnungsvollen Töchtern höher hinaus will. Aber mit der Arbeit allein schafft man es nicht, und so muß sie denn auch zu anderen Hilfsmitteln greifen. Die Behörden des Ortes unterstützen sie dabei höchst unfreiwillig: der schlafmützige Gerichtsdiener hält die amtliche Laterne, als sie dem Dienstherrn ihrer Tochter eine Ladung Holz stiehlt, und der Amtsvorsteher Wehrhan, ein alberner und beschränkter Streber — „Ich seh' durch mei Hihnerooge mehr, wie der durch sein Glasooge", meint Mutter Wolffen verächtlich —, ruft sie als Sachverständige auf in Sachen des Biberpelzes, den sie selbst mit gestohlen hat.

Am fruchtbarsten erweist sich jedoch der Naturalismus in denjenigen

Dramen Hauptmanns, in denen dieser mit dem Mittel des neuen Stils sich an historische Stoffe wagt. Das geschah zuerst in den „Webern", in denen der Aufstand der armen und gedrückten schlesischen Weber — in Hauptmanns Familie wußte man davon zu erzählen — in den vierziger Jahren des Jahrhunderts geschildert wird. Auch in diesem Drama eine bis ins kleinste naturgetreue Zustandsschilderung, wobei die grellsten Farben aufgetragen werden, aus der jedoch auch wieder das jedes Hauptmannsche Drama kennzeichnende Mitleid mit den Unglücklichen spricht. Wir lernen das Elend dieser Menschen kennen, wir sind mitten unter ihnen im Bureau des Fabrikbesitzers, in der unsagbar dürftigen Weberhütte, im Wirtshaus, und wir sehen aus diesen Zuständen die geringe Handlung erwachsen. Das eigentlich Neue in diesem Werke ist nun aber der Versuch Hauptmanns, statt des einzelnen Helden die Masse darzustellen. Wo bisher im deutschen Drama „das Volk" auftrat, da wurde es durch einige typische Vertreter charakterisiert, wie im „Tell" oder „Egmont", oder seine Lebensäußerungen beschränkten sich auf die einfachsten menschlichen Empfindungen, wie in der „Braut von Messina". Schon Kleist hatte dann im „Guiskard", Hebbel in der „Judith" versucht, das Volk nicht als eine Summe von einzelnen, sondern als eine Einheit für sich darzustellen. Aber erst Hauptmann gelingt es wirklich zu zeigen, daß die Masse anderen sittlichen Gesetzen, anderen Trieben folgt als das Individuum. Jeder einzelne der Weber ist ein zerrütteter, im Elend verkommener, jammervoll-kläglicher Mensch; vereint stellen sie eine Macht dar. Bei Hauptmann klingen alle die einzelnen Stimmen zusammen, sie ertönen nicht mehr wie früher neben- oder nacheinander.

Mit denselben Stilmitteln will nun Hauptmann auch den Bauernaufstand der Reformationszeit darstellen. Auch in seinem „Florian Geyer" ist nicht dieser der Held, sondern die Bauern, Ritter, Bürger — fast achtzig zählt das Personenverzeichnis auf —, für die Florian Geyer, der adlige Bauernführer, nur den Mittelpunkt bildet. Aber der Versuch ist noch nicht gelungen. Zwar gehört der Untergang Florian Geyers im fünften Akt zum Schönsten, was Hauptmann geschrieben hat, aber gerade hier tritt der zu Tode Gehetzte als Held zu sehr hervor und schädigt dadurch die eigentliche Absicht des Dramas. Es ist jedoch wohl kaum zweifelhaft, daß im Verfolg dieser Richtung ein modernes historisches Drama entstehen kann, ein Weg, den ja auch die Entwicklung der modernen Geschichtschreibung vorzeichnet.

Nachdem Hauptmann aus dem Naturalismus alle künstlerischen Möglichkeiten herausgearbeitet hatte, ist er bald ganz andere Wege gegangen. Zwar spielt noch „Hanneles Himmelfahrt" in einem schlesischen Armenhaus; bald jedoch entrücken uns die Fieberträume des gemarterten Kindes aus dieser armseligen Atmosphäre in die Phantasien des sich dem Erlösungstode entgegenträumenden Hannele, in denen der böse Vater bestraft, der gute Lehrer zur Christusgestalt wird, in denen die Engel als Boten Gottes

der Sterbenden erscheinen, um sie in den ganz kindlich gedachten Himmel zu führen. Wunderbar spricht aus diesen Fieberphantasien der ganze kurze Lebensinhalt des Kindes, das so viel Leid erlebt, so viel Freude ersehnt hat: für das sich „das wehende Grün in den Tälern“ nicht gebreitet, dem „das goldene Brot auf den Äckern“ den Hunger nicht hatte stillen wollen. In dieser einzig schönen Dichtung gelingen dem „Naturalisten“ Hauptmann so wundervolle Verse, wie der Gruß der Engel:

> Wir führen am Saum unsrer Kleider
> ein erstes Duften des Frühlings;
> es blühet von unsern Lippen
> die erste Röte des Tags.

So wird denn Hauptmann schließlich ganz zum Versdichter in der „*Versunkenen Glocke*“, seinem größten Erfolge, der aber wenig Berechtigung hatte. Bleibt doch die Handlung, die zu sehr mit Symbolen und allerlei Geheimnisvollem angefüllt ist, zu unklar und zu verschwommen. Und Hauptmanns Verskunst erhebt sich im „*Armen Heinrich*“ zu bedeutenderer Höhe, während die Schwierigkeiten der epischen Vorlage in dieser Dichtung allerdings nicht überwunden sind.

Hauptmann hat sich in seinen letzten Dramen — schon sind es über zwanzig — außer in diesen beiden Gattungen des naturalistischen und des neuromantischen Dramas in einer ganzen Reihe neuer Stilarten versucht, leider bisher ohne Erfolg, aber auch ohne die Hoffnungen zu zerstören, die wir auf ihn setzen. Fast ein Fünfzigjähriger ist dann Hauptmann auch mit einem Roman aufgetreten, in einer Gattung, der seine starke epische Begabung sehr entgegenkommt. „*Der Narr in Christo Emanuel Quint*“, der in kümmerlichen Verhältnissen, in Not und unter Schlägen aufgewachsene Tischlerssohn, ist ein Gottsucher, und er glaubt Gott zu finden, indem er der Lehre Christi nachlebt. Unter den armseligen Webern seiner schlesischen Heimat, des Eulengebirges, auf einem Boden, den die Not bereitet hat, unter den Mühseligen und Beladenen, den Armen im Geiste findet dieser neue Apostel seine Anhänger, und es wächst um ihn wie eine schreckliche Macht, „von der er nicht wußte, ob er sie selbst oder wer sonst sie entfesselt hatte, eine Glaubensgewalt, die ihn, wie die Welle eines Bergbachs das dürre Reis, erhob und unaufhaltsam mit sich riß“. Diese Gewalt reißt nun aber auch seinen verwirrten Geist in die Tiefe. In mystischer Erscheinung fühlt er Christus in sich eingehen, er sieht den Heiland schließlich „schrecklich zu sagen, nur noch in sich selbst und als sich selbst“, und auf die Frage der Jünger, der Spötter, der Verfolger, wer er sei, antwortet er schließlich mit dem aus seinem Munde Entsetzen weckenden Worte: „Ich bin die Auferstehung und das Leben.“ In dieser Auffassung seiner Person, die verstärkt wird durch eine merkwürdige Parallele seines Lebens mit dem Christi — Taufe, Gewinnung und Art der Jünger, Versuchung in der Einsamkeit, Wunderheilungen, Kinderliebe, Tempelreinigung — begehrt seine Seele nun auch nach dem Opfertod. Als er ihm nicht gewährt wird — der Staat läßt den harm-

losen Narren laufen —, da wandert er fort aus dem Bereich der Menschen und kommt im Eis des Hochgebirges um. — Wie in seinen Dramen tritt auch in diesem Roman die Person des Dichters hervor. Fast zu subjektiv kommentiert Hauptmann immer wieder Tun und Lehren Quints, nimmt, erfüllt von dem warmen Mitleid, das in all seinen Dichtungen so stark hervortritt, für ihn Partei und wirft schließlich die nachdenkliche Frage auf, wie es mit uns beschaffen sei, wenn jener Narr wirklich Christus gewesen sei. Auch als Naturschilderer voll tiefen Empfindens für die Erhabenheit des Gebirges zeigt sich der ehemalige Naturalist Hauptmann, eine neue Seite seiner Kunst, die in seiner Novelle „*Der Ketzer von Soana*“ besonders großartige Formen angenommen hat.

16. Die Gegenwart.

Noch ist es nicht möglich, den Zeitraum von der Mitte der achtziger Jahre bis zum Weltkrieg hinsichtlich seiner geistig-künstlerischen Bedeutung auf eine Formel zu bringen, so wie wir ihn in politischer Beziehung als das *Zeitalter des Imperialismus* bezeichnen können. Das ist auch nicht verwunderlich. Denn die politische Entwicklung dieses Zeitraums, der in Deutschland etwa mit der Regierungszeit Kaiser Wilhelms II. zusammenfällt, ist durch den Weltkrieg und seine Folgen schroff abgebrochen worden; mit einem Schlage ist hier die Gegenwart zur historischen Vergangenheit geworden, in der wohl noch diese und jene Dunkelheit der Aufklärung harrt, die aber im großen und ganzen klar erkennbar hinter uns liegt. Anders verhält es sich mit der künstlerischen Entwicklung. Zwar unterliegt es keinem Zweifel, daß auch sie durch das Weltgeschehen der letzten Jahre in so erhebliches Schwanken geraten ist, daß wir immer in ihrer Betrachtung den Weltkrieg als einen Einschnitt erkennen müssen; aber es ist doch nur ein Schwanken, kein Abbruch der Entwicklung. Vor allem aber können wir wohl in der Geschichte der Politik, aber noch nicht in der Geschichte der Kunst, außer den Quellen bereits die Wirkungen des imperialistischen Zeitraums erkennen. Das aber macht das Wesen entwicklungsgeschichtlicher Betrachtung aus, daß sie nicht nur die Quellen und Bedingungen feststellen will, aus denen ein Ereignis erwachsen ist, nicht nur sagen will, was gewesen, und Vermutungen aufstellen, warum es so gekommen ist, sondern auch die Wirkung des Ereignisses verzeichnen will; denn in der Stärke einer dauernden Nachwirkung liegt die wahre Bedeutung des Geschehenen verborgen. So liegt denn auch die *Dichtung* dieser letzten Jahrzehnte als eine fertige Entwicklungsstufe hinter uns; aber noch vermögen wir nicht, da der Raum zum abschätzenden Zurücktreten mangelt, vergleichend die Höhe dieser Stufe anzugeben, noch wagen wir nicht zu sagen, ob sie hinauf oder in die Tiefe führt. Nur das eine scheint schon jetzt deutlich: auf einem Gipfel

der deutschen Dichtung wie in den Zeiten des Rittertums oder der Humanität haben wir im Zeitalter des Imperialismus nicht gestanden. Die großen Namen in diesen Jahrzehnten sucht man vergebens, und so wird als Kennwort für die deutsche Dichtung dieser imperialistischen Jahrzehnte mit der Massenhaftigkeit ihres Schaffens und der Unruhe ihres Suchens und Tastens nach neuen Zielen das biblische Urteil bestehen bleiben müssen, daß viele berufen, wenige auserwählt waren.

Liegt also die Entwicklung unserer deutschen Dichtung im letzten Menschenalter noch mehrfach im unklaren, so hebt sich doch der Beginn dieser Entwicklungsepoche von der vorhergehenden des Naturalismus deutlich und scharf genug ab. Ja man kann sagen, sie wird aus dem Gegensatz zum Naturalismus geboren. Denn daß dieser im Grunde seines rationalistischen Wesens unfähig war zu großer Kunst, mußte schon während seiner kurzlebigen Herrschaft erkannt werden. So hatte ja schon sein größter Dichter, Gerhart Hauptmann, sich ins Land der Märchen geflüchtet, und auch der Altmeister Henrik Ibsen war in seinen letzten Dramen immer symbolistischer, mystischer geworden. Aber neben diesem Hange zur Mystik treten andere Gegensätzlichkeiten mit dem Schlachtruf „Fort mit dem Naturalismus" auf den Kampfplatz gegen ihn. Der Naturalismus ist die Kunst des Sozialismus; so predigt man nun die des Individualismus. Seiner Neigung für das Häßliche setzt man ein Schwelgen in Schönheit entgegen, seiner Nüchternheit Rausch und Stimmung, seiner Einfachheit ebenso gesuchte Kompliziertheit: höchste Empfindsamkeit, luxuriöse Genußsucht, Verzärtelung, blutleeres Ästhetentum, ein Schwelgen in Tönen, die man sieht, in Farben, die man hört, Gesuchtheit des Ausdrucks, Preis der Dekadenz sind die Auswüchse dieser Reaktion. Wieder baut der Dichter kunstvolle Verse und Rhythmen, klingende Reime und anmutige Wendungen und vermeidet mit dem vom Naturalismus als größte Entdeckung ausposaunten Gebrauch der Umgangssprache oft auch ebenso ängstlich Klarheit und Verständlichkeit schlichten Ausdrucks. Der Dichter, der im Dienste des Naturalismus objektiv wie ein Naturforscher sein sollte, wird wieder im höchsten Maße subjektiv, er konzentriert sich förmlich auf sich selbst. Er verachtet die wissenschaftliche Beobachtungskunst eines Zola und treibt nur noch Psychologie, wie ihn auch nicht mehr das Zuständliche interessiert, sondern die Entwicklung. Mit anderen Worten: man verwirft die Stoffkunst des Naturalismus zugunsten einer neuen Formkunst.

Der Kern dieser Formkunst ist der Individualismus, ihre Äußerung der Reiz der Stimmung, so ihr ganzer Charakter in nicht geringem Maße romantisch. Damit wird dieser Charakter und mit ihm die gesamte Dichtung aber auch wesentlich lyrisch. Nicht in dem Sinne, daß die Lyrik ihrer Menge oder Bedeutung nach an erster Stelle stünde — das tut mindestens in letzter Hinsicht die Erzählung — sondern indem die dramatische wie die epische Dichtung ins Lyrische gezogen werden. Für das lyrische Drama wurde der Belgier Maurice Maeterlinck der Lehrmeister. Er entwickelt seine Dramen, etwa den Einakter „Der Eindringling" so gut wie das Volldrama „Pelleas und Melisande", nicht aus einer Situation, sondern aus einer Stimmung heraus und entwickelt sie weiter ebenfalls durch Stimmungen. Diese zu offenbaren ist die Aufgabe der Handlung, nicht etwa, sie zu motivieren. Damit erhalten Maeterlincks Gestalten naturgemäß etwas Schemenhaftes; sie bestehen nicht aus Fleisch und Blut, sondern aus Gefühlen und Ahnungen. Daher der merkwürdige, pausenreiche Fragestil dieser Dichtungen, das seherische Hineinziehen von Naturerscheinungen. Erst allmählich kann sich unter dem Einfluß dieses lyrischen Dramas das Charakterdrama und das Konfliktsdrama in Deutschland wieder Bahn brechen. Und ebenso wird die Erzählung lyrisiert; das Vorbild der französischen und russischen Naturalisten wird abgelöst durch das des Dänen Jens Peter Jakobsen. Seine Novellen so gut wie sein Roman „Niels Lyhne" sind Kunstwerke dieser individualistischen Stimmung. So sind auch seine Gestalten keine Helden und Schöpfer, keine Besieger des Lebens. Ihnen ist eine gewisse Lebensunfähigkeit eingeimpft; nie handeln sie, immer warten sie auf etwas. Diese stimmungskranken, freilich keineswegs untragischen Gestalten werden lange Zeit auch in Deutschland heimisch, bis hier eine neue gesunde, aus der Geschichte kommende Welle sie wegspült.

Den künstlerischen Schöpfern der neuen Dichtung, die aus dem Gegensatz zum Naturalismus ihre Berechtigung und ihre Kraft schöpfen, tritt, wie oft am Beginn einer neuen Entwicklungsreihe, der Denker mitstreitend zur Seite. So wie Kant zur Dichtung des Humanitätszeitalters, Schelling und Fichte zur Romantik gehören, so ist **Friedrich Nietzsche** der Prophet der individualistischen Kunst. Geboren 1844 zu Röcken bei Lützen als Pfarrerssohn, gehört er zu den Sachsen vom Schlage Wagners und Lessings. Wie der Pfarrerssohn Lessing ist auch Nietzsche der unermüdliche Wahrheitssucher, frühreif und frühverbraucht. Rastlos arbeitet es in ihm, arbeitet er an sich wie Lessing, verzehrt er sich wie eine Flamme, mit der er sich gern vergleicht, ist er „zu heiß und verbrannt an eigenen Gedanken". Wie Lessings Faust den schnellsten Teufel sucht, so ist auch in Nietzsches Geist etwas Dahinstürmendes: „Zu lange läuft mir alles Reden: — in deinen Wagen springe ich, Sturm!" Immer in Kampfstellung wie Lessing und einsam wie jeder Kämpfer, ist er jedoch so wahr ein Romantiker wie Lessing ein Aufklärer. Mit 24 Jahren ist er Professor der klassischen Philologie in Basel. Bereits 1879 erkrankt er an einem Augen- und Gehirnleiden. Sein Schaffen drängt sich in wenige gesunde Stunden zusammen, der himmelstürmende Prometheus ist gefesselt an Leib und Seele. 1890 befällt ihn eine Gehirnlähmung, zehn Jahre darauf stirbt er in geistiger Umnachtung.

In seinem Erstlingswerk, der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste

der Musik“ zeigt sich der sechsundzwanzigjährige Gelehrte als romantischer Bannerträger Richard Wagners. Aus Schönheit und Rausch ist die Tragödie einst geboren, apollinisch und dionysisch muß sie wieder werden. Apollinisch ist die antike Tragödie, dionysisch ist Wagners Musik: ihrer beider Vereinigung wird uns die Wiedergeburt der Kultur schenken. Schon in den wenige Jahre darauf erscheinenden „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ hat er seinen Standpunkt geändert. Die Person Wagners, die Bayreuther Aufführung, das Verhalten des Publikums haben ihn enttäuscht, auf neuen Grundlagen sucht er die neue Kultur aufzubauen, und er läßt dem Aufbau, wie jeder große Kritiker, den Einsturz und die Aufräumungsarbeiten vorangehen. Als Schutt, den er wegräumen zu müssen glaubt, erscheint ihm der Historismus unserer Kultur. Der moderne Mensch scheint ihm durch die Geschichte eingeengt, in seiner Entfaltung gehindert, in seinen geistigen Bewegungen gefesselt. Das „viel Wissen“ ist das verächtliche Bildungsziel einer schadhaften Kultur der Masse. Das ist der Fluch der Geschichte, daß sie die Masse überschätzt, daß sie uns zu Epigonen herabzudrücken strebt. So wird Nietzsche aus diesen Betrachtungen über die Massenkultur heraus zum Kritiker des Sozialismus, des Materialismus, des Utilitarismus, und zum Propheten des Individualismus, der die großen Menschen zeugt, deren Werkzeug die Masse nur ist.

In der Reihe seiner folgenden Schriften — „Menschliches, Allzumenschliches“, „Morgenröte“, „Die fröhliche Wissenschaft“ — bis zu seinem von 1883—1885 entstandenen Hauptwerk „Also sprach Zarathustra“ hat er nun diese Weltanschauung ausgebaut. Mit einer bewundernswerten Wahrheitssucht und einer geradezu fanatischen Ehrlichkeit nimmt er in diesen Schriften eine „Umwertung aller Werte“ vor, der freilich bis in ihre letzten Folgerungen, die Abschaffung des Christentums, nur wenige folgen können. „Und mag doch alles zerbrechen, was an unseren Wahrheiten zerbrechen — kann!“ Mit diesem Kampfruf setzt er sich über alle überkommenen Bedenken hinweg, denn wie sein Zarathustra darf auch er von seinem Schaffen sagen: „Trachte ich denn nach Glücke? Ich trachte nach meinem Werke!“ Das Ziel der neuen Kultur aber sieht er im Übermenschen. Unter diesem faustischen Worte versteht er nicht den Einzelnen, der über die anderen herrscht, den Herrn im Gegensatz zu den Sklaven, sondern einen Typus. Alle sollen wir Übermenschen werden, dann wird ein neues dionysisches Zeitalter kommen voll Kraft und Schönheit, voll ganzer Erfassung der Wirklichkeit, einer Wirklichkeit der Freude. „Lernt mir lachen!“ so predigt Zarathustra; „seit es Menschen gibt, hat der Mensch sich zuwenig gefreut; das allein, meine Brüder, ist unsere Erbsünde!“ Nicht Himmelsseligkeit, sondern Erdenfreude ist das Ziel der neuen Kultur, denn „der Übermensch ist der Sinn der Erde“. Nach diesen Übermenschen späht er und ruft er, nach diesen „Höheren, Stärkeren, Sieghafteren, Wohlgemuteren“, nach diesen, „die rechtwinklig gebaut sind an Leib und Seele“. Und Zarathustra, den auf seinen Bergwanderungen der Adler, das stolzeste, und die Schlange, das klügste Tier, begleiten, findet unter den Tieren das Symbol für diese Übermenschen in der Forderung: „lachende Löwen müssen kommen!“ Wie aber werden wir zu Übermenschen? Indem wir den Menschen in uns überwinden, denn dieser ist nur eine Brücke, eine Stufe, kein Zweck. Was der Affe für den Menschen ist, „ebendas soll der Mensch für den Übermenschen sein: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham“. Darum müssen wir uns bewußt sein, daß es nicht unsere Aufgabe und unser Lebenszweck ist, uns fortzupflanzen, sondern uns „hinaufzupflanzen“. Fort mit der überkommenen Last! Fort mit dem Staat, diesem „kältesten aller kalten Ungeheuer“, dieser Erfindung für die Überflüssigen, die Vielzuvielen! Fort mit den Königen, die nicht mehr die ersten sind und es doch noch bedeuten müssen! Fort mit dem alten Adel, denn des neuen Adels Ehre macht es nicht mehr, woher einer kommt, sondern wohin er geht! Fort mit der falschen Wissenschaft der Büchergelehrten, die „die Strümpfe des Geistes wirken“. Fort endlich auch mit dem Christentum, dieser Religion der verächtlichen Nächstenliebe, verabscheuungswürdigen Mitleids! Das aber ist die Bedeutung von Nietzsches Lebenswerk, die bestehen bleibt, auch ohne daß man ihm in den letzten Folgerungen seiner Gedankenreihen zustimmt, daß er den Kampf führt gegen alle Dekadenz in Leben und Forschen, in Empfinden und Glauben, in Kunst und Gelehrsamkeit, in Charakterbildung und Arbeit.

Die große Wirkung der Schriften Nietzsches liegt nicht zum wenigsten in ihrer künstlerischen Form begründet. An die Stelle gelehrter Darlegungen ist die dichterische Kunstform des Aphorismus getreten. In diesen sprachlich prägnanten Sätzen ist jeder Gedanke in die äußerste Kürze der sprachlichen Form geprägt. Ein Sprachkünstler sondergleichen bildet der Dichterphilosoph auf seinen Spaziergängen diese Meisterwerke sprachlichen Ausdrucks und erfüllt so die Forderung seines Zarathustra: „Sprüche sollen Gipfel sein.“ Aber darüber hinaus wird der „Zarathustra“ auch in seinen Gleichnissen, in seiner Naturbeseelung — „Der Winter, ein schlimmer Gast, sitzt bei mir zu Hause; blau sind meine Hände von seiner Freundschaft Händedruck“ —, in seiner gewaltigen Naturstimmung, in der man das Bergsteigen und Übers-Meer-Schauen des Dichters nachfühlt, zu einer großen Dichtung. Aus einigen Abschnitten, wie dem „Nachtlied“, dem „Tanzlied“, dem „trunkenen Lied“, spricht die Dichterkraft Hölderlins.

In seinen letzten Schriften, unter denen „Jenseits von Gut und Böse“ noch besondere Bedeutung beansprucht, hat Nietzsche dann die Forderung seiner Weltanschauung immer wieder aufgenommen und vor allem den Kampf gegen das Christentum mit seiner „Sklavenmoral“ fortgeführt. Und nicht zum wenigsten ist es die unablässige Wiederholung seiner schroffsten Forderung gewesen, die Verständige ihm entfremdet hat, unreife Köpfe

sich als seine Jünger hat gebärden machen. In ein Netz von mißverstandenen Ansichten und Äußerungen haben diese falschen Jünger seine gewiß im Grunde seiner Seele so reine Lehre verwoben, Pflichtverletzung, Müßiggang, Genußsucht aus den Schriften dessen lernen zu müssen geglaubt, der selbst ein Asket, ein Arbeiter, ein Pflichtgetreuer von Grund seines Herzens aus war. Aber ihm ging es wie seinem Zarathustra: „Meine Lehre ist in Gefahr, Unkraut will Weizen heißen! Meine Feinde sind mächtig worden und haben meiner Lehre Bildnis entstellt, also, daß meine Liebsten sich der Gaben schämen müssen, die ich ihnen gab."

Die ausgesprochen individualistische Weltanschauung der dichterischen Philosophie Nietzsches findet ihren Ausdruck nun auch in der Lyrik, wobei ihr der subjektive Charakter dieser Dichtungsgattung förderlich ist. Nirgends tritt der Gegensatz zur sozialistischen Welt- und naturalistischen Kunstanschauung stärker in die Erscheinung, als in der lyrischen Schule, die der Rheinhesse Stefan George in einem Kreise dichtender Freunde um sich versammelte. Den Schutz ihrer gesuchten aristokratischen Abgeschlossenheit durchbrechen sie erst seit 1899, seit welchem Jahr sie die zunächst nur für ihren eigenen Kreis gedruckten „Blätter für die Kunst" sowie andere dichterische Erzeugnisse einem größeren Publikum öffentlich darbieten. Von ihrer Eigenart, die gebräuchliche Zeichensetzung und die Majuskeln zu vermeiden, gehen sie auch in diesen Veröffentlichungen nicht ab. Die Person Stefan Georges steht so überragend über den anderen Mitgliedern dieser Schule, daß die Betrachtung seines Schaffens allein uns Aufschluß über Wollen und Können dieser Richtung gibt. Schon aus den feierlich erhabenen, priesterhaften Zügen dieses Dichters, der, 1868 geboren, wenig jünger als die Naturalisten ist, spricht das odi profanum vulgus einer Kunst, die nur für die Kunst da sein will. Keine Kunst für das Leben, sondern nur Kunst im Selbstzweck, vermeidet sie ängstlich alles Konkrete in den Erscheinungen des Lebens; „möge man doch" — so tritt George in einer Vorrede jedem Suchen nach stofflichen oder persönlichen Grundlagen seiner Gedichte entgegen — „(wie ohne widerrede bei darstellenden werken) auch bei einer dichtung vermeiden sich unweise an das menschliche oder landschaftliche urbild zu kehren: es hat durch die kunst solche umformung erfahren daß es dem schöpfer selber unbedeutend wurde und ein wissen-darum für jeden andren eher verwirrt als löst". Und wenn Nietzsches Übermensch mit allen Sinnen die Wirklichkeit der Welt erfassen soll, so erscheint sie Stefan George lediglich im kunstvollen Abbild eines gewobenen Teppichs. Diese derartig in ihren Zielen begrenzte Kunst sieht ab vom Alltäglichen, Natürlichen, will sich nicht durch Temperament noch Triebe trüben lassen:

Leih deine kühle, tilge das hoffen,
lösche die brände, sende das licht!

So muß sie auch in ihren Stoffgebieten sich bewußt beschränken. Anschließend an Hölderlin, Novalis, Jean Paul, die romantischen Träumer, die sie als ihre Meister verehrt, stellt auch die Kunst Stefan Georges als ihre Absicht hin: „keine Erfindung von Geschichten, sondern Wiedergabe von Stimmungen, keine Beobachtung, sondern Darstellung, keine Unterhaltung, sondern Eindruck". Vorbedingung zum Genuß ist die bewußte Hinwendung zur Einsamkeit, wie sie „Eingang" zum „Traumdunkel" des „Siebenten Rings" fordert:

Welt der gestalten lang lebewohl! ...
Öffne dich wald voll schlohweißer stämme!
Oben im blau nur tragen die kämme
Laubwerk und früchte: gold karneol.

Mitten beginnt beim marmornen male
Langsame quelle blumige spiele,
Rinnt aus der wölbung sachte als fiele
Korn um korn auf silberne schale.

Schauernde kühle schließt einen ring,
Dämmer der frühe wölkt in den kronen,
Ahnendes schweigen bannt die hier wohnen ...
Traumfittich rausche! Traumharfe kling!

Mit diesem alleinigen Ziel der Wiedergabe von Stimmungen ist auch die formale Begrenzung dieser Kunst auf die Lyrik gegeben; denn es ist ja unmöglich, etwa in einem Roman eine Stimmung lückenlos festzuhalten. Stefan Georges Schaffen liegt denn auch nur in lyrischen Sammlungen vor uns, die alle mit merkwürdig feierlichen und mystischen Titeln versehen sind und als deren bedeutendste „Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten", „Das Jahr der Seele", „Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel", „Der siebente Ring" hervorzuheben sind. Diese Gedichte erreichen nun ihre Absicht, Stimmungen wiederzugeben, durch eine erstaunliche sprachliche Kunst und Sorgfalt. Sie sind ganz und gar „Gebilde" aus „Auswahl, Maß und Klang". Kein Wort darf von seiner Stelle entfernt werden, ja keine Silbe, denn sogar die Vokale stehen mit ihrem hohen und tiefen Reimklang im Dienst des Rhythmus. Der Rhythmus erübrigt auch die Zeichensetzung, wobei allerdings ein Sprechen, nicht ein Lesen vorausgesetzt wird. So entstehen denn derartige rhythmische Meisterwerke, mit solcher Reinheit der Stimmung, wie die „Stimmen im Strom", die den Lebensmüden zurufen:

Liebende klagende zagende wesen
Nehmt eure zuflucht in unser bereich,
Werdet genießen und werdet genesen,
Arme und worte umwinden euch weich.
. . . .
Müdet euch aber das sinnen das singen,
Fließender freuden bedächtiger lauf,
Trifft euch ein kuß: und ihr löst euch in ringen
Gleitet als wogen hinab und hinauf.

Bei den unmittelbaren Jüngern Stefan Georges ist seine Eigenart zu kraftloser Manier geworden. Dagegen finden sich unter den Lyrikern nach ihm doch einige, die ihm in ihrer geistigen und künstlerischen Herkunft verwandt erscheinen und deren bedeutendster Vertreter wohl **Rainer Maria Rilke** ist. Rilkes Lyrik ist ebenso auf Stimmung und Sprachkunst aufgebaut wie die Georges. Aber diese Wortkunst streift manchmal eng an Spielerei, so etwa in einer Strophe des „Ritters“:

> Reitet der Ritter in schwarzem Stahl
> hinaus in die rauschende Welt.
> Und draußen ist alles: der Tag und das Tal
> und der Freund und der Feind und das Mahl im Saal
> und der Mai und die Maid und der Wald und der Gral,
> und Gott ist selber vieltausendmal
> an alle Straßen gestellt.

Auch in seiner Stimmungskunst reicht er wie in seiner Wortkunst nicht an die geschlossene Meisterschaft des bedeutenderen George heran. Weniger mystisch als dieser und weniger gesucht neigt er in seiner Lyrik, deren wichtigste Sammlungen das „Buch der Bilder“, „Das Stundenbuch“ und die „Neuen Gedichte“ sind, leicht zu einer gewissen Süßlichkeit, die gelegentlich an Storm anklingt. So in der „Näherin“:

> Alle Mädchen erwarten wen,
> wenn die Bäume im Blühen stehn;
> wir müssen immer nähn und nähn,
> bis uns die Augen brennen.
>
> Unser Singen wird nimmer froh,
> fürchten uns vor dem Frühling so;
> finden wir einmal ihn irgendwo,
> wird er uns nicht mehr erkennen.

Von dieser holdselig sehnsüchtigen Stimmung hat er sich allmählich zu religiösen Empfindungen durchgerungen, und als Gottsucher gelingen ihm wundervoll tiefempfundene Verse:

> Je mehr der Tag mit immer schwächern
> Gebärden sich nach Abend neigt,
> je mehr bist du, mein Gott. Es steigt
> dein Reich wie Rauch aus allen Dächern. —

Die außerordentliche Stärke der neuen lyrischen Stimmungskunst tritt wohl am auffälligsten darin zutage, daß sie die Grenzen reiner Lyrik überschreitend auch die Ballade ergreift. In den „Balladen und Liedern“ von **Agnes Miegel**, von der wir außerdem nur noch einen Band „Gedichte“ besitzen, finden wir die neue Stimmungsballade. Agnes Miegels episch-lyrische Begabung ist höchst bedeutend. Welche Macht der Empfindung, welche Gewalt der Sprache, welche Kraft des Rhythmus spricht aus ihrem Gebet:

> Ich bitte dich, Herrgott, durch Christi Blut,
> bewahr mir meinen lieben Liebsten gut!
>
> Ich bitte dich, Herrgott, aus Herzensgrund,
> daß mich mein Liebster küßt auf meinen Mund!

> Kniefällig bitt' ich dich, bei meiner Seligkeit,
> gib, daß er stirbt, wenn er ein' andre freit!

Auch in ihren eigentlichen Balladen nun bringt sie nicht die Handlung, sondern nur den Eindruck einer Handlung auf ihr Gemüt. In der Entwicklung der Ballade knüpft sie damit wohl am engsten an Goethe an; aber noch weit stärker als er beschränkt sie sich, lediglich den „lyrischen Nachklang epischer Wunder“ zu geben. Dieser Nachklang ist verwoben aus Naturstimmung und Sagenstimmung, die ihre bilderreiche Sprache, ihr anschmiegender Rhythmus zu solchen Meisterwerken wie die „Schöne Agnete“ zu binden weiß.

Agnes Miegels ungeheuer sparsames Schaffen dringt nur mühsam durch die Hochflut der Balladendichtung hindurch, die mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts einsetzt. Muster ist im wesentlichen die Strachwitz-Fontanesche heroische Ballade. Aber es ist doch viel hohles Geklingel, viel tönendes Gepolter, das dieses plötzliche Aufleben ritterlicher Welt mit sich bringt und das im Grunde nur bei einem Dichter zu ehrlich künstlerischem Ausdruck kommt, weil es wirklich die Welt darstellt, in der er lebt, bei **Börries von Münchhausen**. Wenn er in seinen „Balladen und ritterlichen Liedern“ und in seinem „Herz im Harnisch“ von Pagen und Königinnen, von Marschällen und Landsknechten singt, von dem Bauern Ziska und dem Ritter Bayard, so erweckt er eine Welt zum Leben, die für ihn noch gar nicht tot war.

> Zu Helm und Schild geboren,
> zu des Landes Schutz erkoren,
> dem König sein Offizier,
> treu unsern alten Sitten,
> in unsrer Bauern Mitten,
> das sind wir!

Aus dieser feudalen Lebensanschauung heraus sieht er ebenso stolz auf alles herab, was nicht Adel ist, wie Stefan George auf das, was nicht Kunst ist. Aber diese Enge der Anschauung kommt der künstlerischen Wahrheit seiner Balladen zugute. Dazu kommt ein sehr geschickter Aufbau der Darstellung, sowie eine glänzende Beherrschung der Sprache und des Rhythmus, besonders häufig in Einleitungsstrophen, die dadurch etwas sehr Einprägsames erhalten („Das seidene Haar“):

> Durch meine Nächte träumt ein Klang
> von einer, die einstens war,
> durch jede Stunde summt der Sang
> von Sitta Seidenhaar. —

Wie Münchhausen so setzt nun die Legion deutscher Lyriker der letzten Jahrzehnte im wesentlichen nur die überkommenen Richtungen fort. Mörike ist zu ihrem Gewinn nicht selten das allerdings nie erreichte Vorbild. Eine erfreuliche Gesamthöhe des lyrischen Schaffens kennzeichnet das Ende des alten und den Anfang des neuen Jahrhunderts. Für eine Entwicklung der deutschen Lyrik kommen jedoch alle diese Dichter nicht in Frage, auch nicht

die beiden, die besonders im Banne Liliencrons stehend als typisch für die moderne Tageslyrik gelten können: **Gustav Falke** und **Otto Julius Bierbaum**. Sie vertreten — Falke in seinen vielen Gedichtsammlungen, Bierbaum in dem „Irrgarten der Liebe" — die beiden Richtungen Liliencrons. Falke gelingt ein feines Stimmungsbild:

Einsamer Weg längs Graben und Wall,
winzigsten Lebens Widerhall:
Mückengesumm,
und im Grase die Grille.

Reifender Halme weiches Gewelle,
drüber die flimmernde Mittagshelle,
und ringsum
die Stille — die Stille —

Während Falke in seinem ganzen Schaffen nach seinen eigenen Worten „vom Lauten zum Stillen" vordringt, führt Bierbaums Entwicklung vielmehr vom Stillen zum Lauten. Mit viel Geschick nimmt er die weltfreudig-burschikose, volkstümliche Art Liliencrons auf, aus der heraus ihm liebenswürdige, melodiöse, leider oft auch spielerisch tändelnde Lieder erwachsen, in denen er weniger die Liebe als die Liebschaften besingt. Seine leichtgeschürzte Muse —

Ach, mein Schatz ist durchgegangen,
Laridah!
erst wollt ich ihn wiederfangen,
Laridah!

doch dann hab ich mich besonnen:
Laridah!
Manch Verloren ist Gewonnen.
Laridah! —

hat ihn denn auch zum Dichter des von ihm mit ins Leben gerufenen und geförderten „Überbrettls" werden lassen. Wertvoller als diese Richtung seiner Betätigung ist jedoch die dankenswerte Förderung, die durch seine Gründung der Zeitschriften „Pan" und „Die Insel" die moderne Buchkunst erlebt hat, die, in den Bahnen dieser leider nur kurzlebigen Zeitschriften wandelnd, das deutsche Buchkunstgewerbe zu dem bedeutendsten aller Kulturländer hat werden lassen.

Über diese nach überkommenen Zielen strebenden Lyriker erhebt sich als die neben Stefan George eindrucksvollste lyrische Persönlichkeit des letzten Menschenalters **Richard Dehmel**. 1863 geboren, ein Jahr jünger als Gerhart Hauptmann, fünf Jahre älter als George, steht er in bewußtem Gegensatz zu dessen Kunstlehre sowohl wie zum Naturalismus. „Meine Gedichte sind Seelenwandlungen"; er will in seinem Schaffen das geben, wozu weder der Naturalismus noch die prätentiöse Abgeschlossenheit einer Kunst für die Kunst imstande sind: eine Weltanschauung. Wohl bei keinem modernen Dichter begegnet so oft das Wort „Welt", und schon durch diesen Zug weist er auf seine Verwandtschaft mit dem Lyriker Hebbel hin, wie er denn eben nicht die Reihe der Stimmungslyriker, sondern die der Gedankenlyriker fortsetzt. Die Weltanschauung, die er in seinen lyrischen Sammlungen „Erlösungen", „Aber die Liebe", „Weib und Welt" vor uns ausbreitet, ist die einer Kämpfernatur:

Wenn du auch irrst
auf den Bergen des Strebens:
nichts ist vergebens,
denn du wirst.
Nur: bleib Herr deines Strebens!

Darin liegt auch die Reinheit seiner Künstlernatur beschlossen; denn wie Schiller ist ihm nur der reife Mensch auch der reife Künstler. Aber nicht die Reife der Entsagung lehrt er, sondern die durch Kampf erworbene:

Mensch, du sollst dich selbst erziehen.
Und das wird dir mancher deuten:
Mensch, du mußt dir selbst entfliehen.
Hüte dich vor diesen Leuten!

Das Ziel des Kämpfens aber ist die Auflösung der Gegensätze zwischen den Menschen untereinander und den Menschen zu Gott durch die Allmacht der Liebe; denn sie ist die „Ausgleichung des Widerspruchs zwischen Ichgefühl und Allgefühl, Selbstbewußtheit und Selbstvergessenheit". Und so führt dieser Kampf auch zur Vereinigung von Lust und Pflicht: „Lust werde sich göttlicher Pflicht bewußt." In seinem Epos „Zwei Menschen" findet diese Weltanschauung äußerst kunstvollen Ausdruck. In dreimal 36 Romanzen zu je wieder 36 Versen in einem fast gekünstelt symmetrischen Aufbau wird hier das Verwachsen zweier Menschen ineinander geschildert und ihr Hinauswachsen über sich selbst, eine Weiterbildung ihres Ichs zur Welt.

Die Liebe gibt denn auch seiner reinen Lyrik den Hauptton. Sie umfaßt den größten Kreis seines Schaffens und führt von begehrlicher Glut bis zum beglückenden Besitz:

Hie Weib, hie Welt:
wen das noch quält,
wer da noch wählt,
wer sich sein Weib nicht so vermählt,
daß es für seine Welt ihn stählt,
der ist kein Held.

Neben der Liebe zum Weibe findet die Liebe zu Kindern reizenden Ausdruck in hübschen Kindergedichten, die Liebe zu den Armen in sozialen Gedichten. Aber bei Dehmel haben die sozialen Gedichte nichts mit dem Naturalismus zu tun. Denn Dehmel will nicht verwirren, wie es die Natur tut, sondern befreien wie die Kunst, die auswählt und formt, die „nicht Abbilder des natürlichen, sondern Vorbilder menschlichen Daseins und Wesens" schafft. So gelingt ihm eine so abgerundete Schöpfung wie „Der Arbeitsmann":

Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind,
mein Weib!
Wir haben auch Arbeit, und gar zu zweit,
und haben die Sonne und Regen und Wind.
Und uns fehlt nur eine Kleinigkeit,
um so frei zu sein, wie die Vögel sind:
Nur Zeit.

Wenn wir Sonntags durch die Felder gehn,
mein Kind,
und über den Ähren weit und breit
das blaue Schwalbenvolk blitzen sehn,
o, dann fehlt uns nicht das bißchen Kleid,
um so schön zu sein, wie die Vögel sind:
Nur Zeit.

Nur Zeit! wir wittern Gewitterwind,
wir Volk.
Nur eine kleine Ewigkeit;
uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind,
als all das, was durch uns gedeiht,
um so kühn zu sein, wie die Vögel sind.
Nur Zeit!

Viel stärker als bei der Lyrik tritt der Gegensatz der naturalistischen Richtung zu der neuen symbolistischen oder neuromantischen — beide Bezeichnungen treffen ihre Eigenart nur teilweise — im Drama hervor. Das eine freilich ist beiden gegensätzlichen dramatischen Richtungen gemeinsam: sie sind beide zur Unfruchtbarkeit verdammt, weil sie neben anderen Schwächen beide keine Entwicklung geben: das naturalistische Drama verharrt in Zustandsschilderungen, das symbolistische in Stimmungen. Es ist kein Zufall, daß der Meister dieses letzteren in Deutschland aus dem Kreise derer um Stefan George hervorgegangen ist: **Hugo von Hofmannsthal.** Sehr beachtenswert als Lyriker, hat er, ganz im Geiste der „Blätter für die Kunst" schaffend, nur wenige, aber durchweg in Rhythmus und Klangwirkung — er verwendet gern die Terzine —, in Empfindung und sprachlicher Gestaltung wohlgelungene Gedichte uns geschenkt, von denen „Dorfrühling", „Ballade des äußeren Lebens", „Manche freilich" hervorgehoben seien. Müdigkeit seiner Stimmungen, Überreife seiner Empfindungen — Überreife nicht im Sinne der Fülle, sondern des nahen Endes —, unjugendliche Abgeklärtheit seiner Weltanschauung treten bereits in der ersten veröffentlichten „dramatischen Studie" des achtzehnjährigen Dichters zutage: „Gestern". In dieser kleinen Dichtung voll ungemeiner Zartheit der Sprache, Anmut der Reime, erstaunlicher formaler Kunst erscheint in Andrea der typische „Held" Hofmannsthals. Andrea ist der Lebensgenießer, der aus Angst, Genuß zu versäumen, nicht zum Genuß durchdringt — „Ich kann nicht wählen, denn ich kann nicht meiden" —, dem seine Freunde wie seine Geliebte nur Werkzeuge seiner Stimmungen sind, der nicht das Genießen des Heute durch die Erinnerung des Gestern stören will:

> Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr!
> Laß dich von jedem Augenblicke treiben,
> das ist der Weg, dir selber treu zu bleiben;
> der Stimmung folg, die deiner niemals harrt,
> gib dich ihr hin, so wirst du sie bewahren,
> von Ausgelebtem drohen dir Gefahren:
> Und Lüge wird die Wahrheit, die erstarrt!

— und dem doch wieder Tränen die Stimme ersticken bei der Erkenntnis, wie die Frauen „ein jedes Gestern für jedes Heut begraben". Dramatisch freilich ist diese Dichtung nur in der äußeren Form des Dialogs, und dasselbe gilt von den Einaktern „Die Frau im Fenster", ganz eingehüllt in die Stimmung der Angst vor dem Tode, und „Der Tor und der Tod", in dem ein „im Innern Stummgeborener" — „der keinem etwas war und keiner ihm" — erfüllt ist von der Angst, sterben zu müssen, ohne gelebt zu haben. In der Kürze dieser Dichtungen sieht sich die dramatische Kraft Hofmannsthals, der in dem Bruchstück vom „Tod des Tizian" für die überquellende Schaffenskraft eines großen Schöpfers glutvollste Worte findet, erschöpft; nur in „dem Abenteurer und der Sängerin" weiß er einen gewissen dramatischen Aufbau mit der Einheit der Stimmung über mehrere Akte zu wahren. Wo er sich im übrigen dem größeren Drama zuwendet, bedarf er der Anlehnung an fremde Kraft, sei es an die Antike, deren Sophokleische Elektra er in ein blutgieriges Raubtier verwandelt, oder an die Musik, wenn er zu Richard Strauß' seiner Art verwandter Musik Operntexte dichtet wie den „Rosenkavalier".

Dieselbe Meisterschaft im kleinen bei dem Unvermögen, zum großen Drama vorzudringen, zeigt auch das Schaffen des wie Hofmannsthal in Wien beheimateten **Arthur Schnitzler.** Auch in seinen Jugendwerken erscheinen diese Menschen von hoher Kultur, über die der Schleier müder Melancholie sich senkt, denen die Illusion lieber ist als die Wahrheit, die nicht in Tat und Kraft individuell sein wollen, sondern im Empfinden und in Schwäche: „Es gibt so viele Krankheiten und nur eine Gesundheit — ! ... Man muß immer genau so gesund wie die anderen — man kann aber ganz anders krank sein wie jeder andere." Sie sind im Grunde alle so in der warmen, weichen Luft Wiens, dem „Capua der Geister" nach Grillparzers Wort, zu Hause wie die Menschen Hofmannsthals in der farbenglühenden Venedigs. In dieser Atmosphäre lebt der Titelheld der Einakterreihe „Anatol", für den die Frauen der Inhalt seines tatlosen Lebens sind, aus dem die Erinnerung an das „süße Mädl" mit seiner „weichen Anmut eines Frühlingsabends" hervorleuchtet. Und diese selbe sentimentale Wehmut durchzieht auch die „Liebelei", an der Christines reine und gesunde Seele zugrunde geht, weil sie lieben muß mit aller Kraft ihres Herzens, wo andere nur spielen. Schnitzler hat sich dann freilich aus dieser süßen, aber doch höchst bezaubernden Schwäche seiner ersten Werke, nicht zum wenigsten mit Hilfe einer gedanklich scharfen und seelisch tief eindringenden Dialogkunst zu größerer innerer Kraft erhoben. „Der grüne Kakadu" ist wohl der bühnenwirksamste Einakter, den unser Theater kennt, in dem Spiel und Wirklichkeit, verlogene Heuchelei und brutale Wahrheit in den Stunden des Ausbruchs der Französischen Revolution in hinreißendem Tempo durcheinanderwirbelnd atemlos an uns vorüberfliegen, ganz getaucht in die Stimmung, die die Nähe einer Katastrophe in uns auslöst. Auch in den Problemdramen, in denen Schnitzler Meister Ibsen nachstrebt, erreicht er Bleibendes nur da, wo er sich auf die Grenzen eines Einakters beschränkt, am besten in der „Gefährtin" und den „Lebendigen Stunden". Nur in dem großen Drama aus napoleonischer Zeit „Der junge Medardus" gelingt ihm zwar kein geschlossenes Kunstwerk, aber doch der große Hintergrund eines historischen Dramas.

Wie der Dramatiker im Einakter, so ist der Erzähler Schnitzler Meister in der kurzen Erzählung, in der Novelle. In ihr trachtet er nicht nach der „wunderbaren Begebenheit", sondern nach Krisen des seelischen Lebens: ein

Schwindsüchtiger weiß, daß ihm nur noch ein Jahr des Lebens geschenkt ist, und er formt diesen Rest seines Daseins danach („Sterben"); ein Offizier, in seiner Ehre nach seiner Meinung unauslöschlich beleidigt, steht vor der Notwendigkeit des Selbstmordes und möchte doch leben („Leutnant Gustl"); die Witwe, die mit ihrem Leben abgeschlossen hat, reißt ein Irrtum ihrer Empfindungen wieder in neue Seelenkämpfe hinein („Frau Berta Garlan").

Was den Dramen der beiden Wiener Dichter fehlt — Hofmannsthal weit mehr noch als Schnitzler —: dramatische Handlung, dramatische Charaktere, das findet sich in beträchtlichem Maße in den weniger ihrer künstlerischen als ihrer stofflichen Eigenart wegen zur Zeit die Bühne beherrschenden Theaterstücken von **Frank Wedekind.** Aber diese Handlung stammt aus dem Hintertreppenroman, die Charaktere aus der Welt des Zirkus. Als Tierbändiger tritt der Dichter im Prolog zu seinem „Erdgeist" auf, verhöhnt die Charaktere der üblichen Lust- und Trauerspiele:

> Der eine Held kann keinen Schnaps vertragen,
> der andre zweifelt, ob er richtig liebt,
> den dritten hört ihr an der Welt verzagen,
> fünf Akte lang hört ihr ihn sich beklagen,
> und niemand, der den Gnadenstoß ihm gibt,

und preist seine Gestalten an mit den Worten des Marktschreiers:

> Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier,
> Das — meine Damen! — sehn Sie nur bei mir.

Und nun hebt sich der Vorhang vor einer Welt von Dirnen und Hochstaplern, von Lüstlingen und Mördern, einer Welt von Unflat und Schmutz, voll Gemeinheit und unsagbarer Roheit der Empfindungen, der Welt Lulus, der verkörperten Sinnlichkeit, der Vernichterin aller Kraft und aller Schönheit. Der Dichter selbst aber wird zum sentimentalen Clown, der vor den Kulissen Grimassen schneidet und hinter den Kulissen vor seelischem Schmerz zusammenbricht: „Lachen Sie doch, meine Herren! Dies ist ja alles so tragisch." Denn für Wedekind sind die Gestalten Erlebnis, er lebt mit ihnen und unter ihnen, er steht nicht über ihnen. Und in diesem Sinn sind seine Dramen nicht unmoralisch; denn es ist ihm wohl zu glauben, was er immer wieder beteuert, daß er mit diesen allerdings Papierdeutsch redenden, aber voll scharfer Satire steckenden und in geschickter Technik aufgebauten Dramen moralisch wirken will, nicht zur Lust, sondern zur Buße entflammen. Nur daß es ihm geht wie seinem Bringer einer neuen Moral, Karl Hetman in „Hidalla", dem als Ergebnis seines Strebens eine Stelle als dummer August im Zirkus angeboten wird, oder wie seinem König Nicolo, der vom Thron gestoßen um den Königsberuf den des Hofnarren eintauscht — „So ist das Leben" —: daß er amüsiert, wo er predigt, daß er widerlich wird, wo er ergreifend sein will, daß er verlacht wird, wo er Mitleid und Furcht zu erwecken trachtet.

Bei aller Gegnerschaft, die seine Kunst als solche finden muß, ist Wedekind eine zweifellos höchst eigenartige und in der Entwicklung unseres Dramas nicht unbedeutende Erscheinung; und dasselbe gilt von einem sich ebenfalls recht ungebärdig benehmenden Dramatiker, der auch in erster Linie bestrebt ist, unter allen Umständen „anders" zu sein, von **Herbert Eulenberg.** Mit dem großen dramatischen Talent, das ihm eigen ist, eifert er Shakespeare nach, indem er wie die Stürmer und Dränger das Wesen von dessen Kunst in der Darstellung der großen Leidenschaften sieht. So muß seine Anna Walewska im Tode Schutz suchen vor der unnatürlichen Liebe des Vaters, so vergräbt sich Ulrich Fürst von Waldeck in die Waldwildnis, nachdem er die Ermordung seiner Gattin durch Bruder- und Muttermord gesühnt hat, so mordet Ritter Blaubart eine seiner Frauen nach der andern weil ihn die erste betrogen hat. Es fehlt Eulenberg nicht an starker Phantasie, nicht an guten Expositionen, nicht an Schwung der Sprache, nicht an Reichtum der Bilder, die er gelegentlich zum Übermaß häuft:

> Den Sämann klage an, der so mich machte,
> daß ich, des Taten groß wie Märchen klingen,
> vor einem Weibe zittre wie ein Tier,
> das in der Wüste dürstet vor dem Bronnen.

Aber diese Dramen sind nicht ausgereift, sie sind hingeworfen, nicht geformt, so daß ein so sinnloses Bild stehenbleiben konnte wie

> Ich bin der Klotz nicht, einen Staat zu stürzen
> und einen tollen Bruder zuzureiten.

Vor allem aber fehlt die dramatische Entwicklung, der dramatische Konflikt; und diese müssen fehlen, weil alle Helden Eulenbergs unbewußt handeln und in einem gewissen Fatalismus dahinleben: „Man ist, wie man muß."

Der formlosen Überfülle der Charaktertragödien Eulenbergs steht die engbegrenzte, zielbewußte Charakterkomödie von **Carl Sternheim** gegenüber, wobei dieser Dichter allerdings das große Herz und das tiefe Verstehen vermissen läßt, ohne die der wahre Satiriker nicht sein darf. Ein einziger Charakter bildet den Mittelpunkt seiner „bürgerlichen Komödien": der Philister. Glück in der Beschränktheit ist sein Lebensziel: „Mit dem, was mir Geburt beschieden, bin ich an meinem Platz in günstigster Lage, und seines bis zum Tode gewiß, unterscheide ich mich von meinen Kollegen im ganzen Vaterland nicht allzusehr. Nur besondere Tüchtigkeit oder außerordentliche Schande könnten mich um die Sicherheiten bringen, die er verbürgt;" darum: „Man soll sich sehr auf das Seine beschränken, es festhalten und darüber wachen." In der Festigkeit dieses Standpunktes liegt das Sieghafte; der Philister ist doch der wahre Herr der Welt, Philister — oder das gleiche

edler sagend: Bürger — zu werden ein erstrebenswertes Lebensziel. Dieses Motiv zeigt Sternheim in den besten seiner Komödien — „Die Hose", „Der Snob", „Bürger Schippel" — in den verschiedensten Beleuchtungen, wobei ihm ein guter Blick für Bühnenwirksamkeit, geschickter Szenenaufbau, die Gabe ausgezeichneter Aktschlüsse sehr zu Hilfe kommt, während sein merkwürdig lakonischer Stil mit seinen Inversionen und seinen Fortlassungen von Pronomen, Artikeln, Hilfsverben, Konjunktionen zur Manier entartet.

Inmitten des Ringens nach dem neuen großen Drama, das der Naturalismus sowenig wie romantische Stimmungskunst oder die Charaktertragödie uns geschenkt hat, erscheinen zu Anfang des 20. Jahrhunderts zwei Schriften, in denen durch theoretische Erörterungen der Boden für das moderne Drama durch die Erkenntnis bereitet werden soll, daß es den Anschluß an das klassische Drama wieder suchen müsse. Die beiden Verfasser, Paul Ernst und Wilhelm von Scholz, haben denn auch diese literarischen Behauptungen durch ihre Dramen künstlerisch zu beweisen gesucht. In seinem „Weg zur Form" geht **Paul Ernst** von der Erkenntnis aus, daß Drama Kampf bedeute, dessen Kern durch die Kreuzung zweier Notwendigkeiten entstehe; „in dem Kreuzpunkte befindet sich der tragische Held, und die beiden Notwendigkeiten erscheinen in psychologischer Perspektive ihm als sein seelischer Konflikt, den er lösen soll; bei dieser Aufgabe entfesselt er seine höchsten Kräfte, indem er der einen Notwendigkeit folgt, und wird vernichtet durch die andere Notwendigkeit". Das Schulbeispiel für diese Erkenntnis ist die Sophokleische „Antigone". In diesem Widerstreit der Notwendigkeiten ist kein Platz für Zufall und Willkür, alles muß nach unerschütterlichen Gesetzen geschehen; an die Stelle der antiken Schicksalsidee ist die klassische Forderung der absoluten Sittlichkeit getreten. Somit kann auch nur derjenige zum tragischen Helden werden, der so hochgeartet ist, daß sich in seinem Innern ein seelischer Konflikt auslösen kann, weil er sich seiner sittlichen Freiheit bewußt ist. Bei dem Miterleben eines solchen Kampfes kann auch die Erhebung nicht ausbleiben. „Das gerade scheint mir das Große und Herrliche an der strengen Tragödie zu sein: sie entsteht aus dem tiefsten Leiden und bejaht doch das Leben mit dem höchsten Jauchzen."

Die strengen Forderungen, die der Kritiker an den Stoff des Dramas stellt, verweisen den Dichter, der nicht genial neue Probleme zu schaffen versteht, notgedrungen auf die alten, unerschöpflichen Motive. So dichtet denn Paul Ernst eine „Brunhild", in der der alte Stoff in der Art des Sophokles in einen katastrophalen Zusammenbruch gedrängt wird; er holt die ewig jungen Frauengestalten der „Ariadne auf Naxos" und der „Ninon de Lenclos" wieder auf die Bühne, er erneuert in „Canossa" die immer wieder zu dramatischer Formung lockende Tragödie des Kaiser- und Papstkampfes, wobei er von seiner dichterischen Freiheit zugunsten seiner

literarischen Forderungen zu weitgehenden Gebrauch macht — Gregor zieht von Canossa als Besiegter in die Verbannung —, und er macht den noch immer nicht bezwungenen Stoff des „Demetrios" zu einem Schulbeispiel seiner Lehren, indem er den aus einem russischen zu einem vorchristlich spartanisch gewordenen Thronprätendenten an dem Konflikt zugrunde gehen läßt, daß er der Sohn eines Königs und einer Sklavin ist, daß dies Gemisch von Herrenblut und Sklavenblut ihn mit der Unentrinnbarkeit des antiken Dramas vernichtet. „Doch wie ein Netz sind des Menschen Schicksale, und sind alle verknotet." Diesen Leitgedanken seiner Tragödien zum Ausdruck zu bringen, gelingt dem Dramatiker im allgemeinen durch sein ernstes Streben nach einer reinen Kunstform, äußerlich bezeugt durch die Knappheit seines dramatischen Stils im Wechsel von Raum und Zeit und in der Zahl der Personen; aber es gelingt dem Kritiker doch nur auf Kosten des Dichters. Paul Ernst ist das Höchste, das Größte versagt, die dichterische überquellende Kraft, die Anmut der Sprache, der Reiz der Stimmung; über allem lagert die Verstandeskühle dessen, der schafft aus der Idee und nicht aus dem Gefühl. So konnte ihm denn auch das Spiel der Komödie nicht gelingen — „Der Hullah" ist die anmutigste —, wohingegen der Erzähler in der „Prinzessin des Ostens" als Novellist seiner etwas konstruierenden Eigenart mit Glück nachgehen kann.

Auch **Wilhelm von Scholz** gipfelt in seinen „Gedanken zum Drama" in der Forderung einer Vereinigung von Kunst und Sittlichkeit; nur aus einer notwendigen absoluten Sittlichkeit können sittliche Konflikte erwachsen, wie sie allein den Kern eines Dramas bilden können, das auch nach seiner Auffassung einen Kampf zur Darstellung bringen muß. Und zwar kann diese dramatische Handlung nicht aus dem Charakter des Helden erwachsen, sondern lediglich „aus seinem Schicksal, und zwar dort, wo sich das Schicksal zu einer Kräfte umschließenden, Gegensätze zum Kampf lösenden Situation ausgestaltet", wenn also der Held so handeln muß, daß er in einen Gegensatz zu seinem bewußten Charakter gerät: „Schicksal ist alles." Wilhelm von Scholz ist als Dichter nicht so durch seine kritischen Eigenschaften gehemmt wie Paul Ernst. Er ist der künstlerisch freiere, wie er uns denn auch in seinem „Spiegel" eine Sammlung feiner Naturgedichte geschenkt hat. Vor allem eignet ihm, was jenem fehlt: Phantasie. Und da er sich auch durch seine Theorie nicht so einengt wie Ernst, hilft ihm diese Phantasie neue dramatische Konflikte und Stoffe zu schaffen, die er „in entlegener oder phantastischer Zeit" sich ereignen zu lassen für vorteilhaft hält. Entgegen der fast nüchternen Schlichtheit der Ernstschen Dramen findet sich in der „Meroe" ein Überreichtum an Motiven: Im Kampf zwischen Königtum und Priestertum in mythischer Zeit wird Meroe, die Königin aus Priesterstamm, zur Mörderin ihres Gatten und erlebt nun am Sohne, der, unter ihrer Leitung den Priestern zugeführt, diesen als Werkzeug ge-

dient hat, das Erwachen des Königsbewußtseins, das zur Würde gekommen das Priestertum vernichtet. Nicht weniger reich ist die Tragödie des „Juden von Konstanz", der, Christ geworden, vor dem Hintergrund einer mittelalterlichen Judenverfolgung heimatlos zwischen beiden Mächten umherirrt, bis er im Tode den Frieden sucht, der ihm im Leben dauernd versagt bleiben muß. Voll geistreicher Phantasie ist endlich auch die Komödie der Auferstehungen, „Vertauschte Seelen", ein bühnenwirksames Märchenspiel voller Irrungen und Wirrungen, an spanischem Muster geschult.

Unabhängig von diesen beiden neuklassischen Dramatikern und ohne kritische Begründungen geht der jüngere **Hermann Burte** denselben Weg zur Form. Wie Ernst bevorzugt auch er für seine Dramen alte Motive und Stoffe. Nach einem noch etwas breiten, aber in den Charakteren interessanten „Herzog Utz" bewältigt er in „Katte" den oft behandelten Konflikt zwischen Friedrich Wilhelm I. und seinem Sohn. Katte, zwischen beiden stehend, beide begreifend, beiden recht gebend und so sein Herz zwischen beide teilend — „wer aber sein Herz teilen muß, der stirbt" — ist der eigentliche tragische Held in diesem Konflikt, denn er steht in dem Kreuzungspunkt zweier Notwendigkeiten. Es ist der ewige Gegensatz zwischen Vater und Sohn, der hier zum Ausbruch kommt, indem jener den Sohn so beschaffen wünscht, wie er selbst es ist; „aber jede Zeit verlangt in ihren Besten andere Fähigkeiten". Sittlich frei steht Katte zwischen den beiden Mächten; durch aussichtsreiche Flucht könnte er dem Tode entgehen. Aber voll bewußt bringt er durch seinen Tod das Opfer, das diesen verhängnisvollen Gegensatz von Vater und Sohn zu überbrücken notwendig ist, stirbt er als Bauopfer für den preußischen Staat, fällt er als erster Offizier für den großen Friedrich, innerlich geläutert wie Kleists Homburg. — Nicht so knapp in Aufbau und Sprache, zu breit ausladend, aber voller Glut der Farben, reich an Motiven, voll rhythmischen Schwungs der Sprache ist das umfangreiche Drama „Simson". Auch in dieser Dichtung ist der seelische Konflikt voll erfaßt und gestaltet: Simson ist von dem Judengott Eloah erkoren, den Heidengott Dagon und seine Völker zu vernichten; ihm graut vor dieser göttlichen Sendung, denn er will Mensch sein; das Leiden im Unglück läutert ihn; und der Sieger im Geiste wird wieder Herr seiner Kräfte und vernichtet seine Feinde.

Ganz eigenartig zeigt sich die alemannische Kraft Burtes aber in seinem Roman „Wiltfeber, der ewige Deutsche". Es ist die „Geschichte eines Heimatsuchers", wie der Untertitel besagt, eines Mannes, der nach neunjähriger Abwesenheit in die Heimat zurückkehrt, um sie zu prüfen und in ihr sein Vaterland und sein Volk. Aber was er hier in den vierundzwanzig Stunden des Johannistages erlebt, das wird zu einer großen Anklage: Kirche und Bauerntum versagen, jene ist engherzig, dieses verludert; das Volk bei Spiel und Arbeit gleich untüchtig; bei den Lauten und den Leisen im Lande Unfruchtbarkeit und Schwäche, Lüge und Verderbnis. So erscheint Wiltfeber, der Herrenmensch im Sinne Nietzsches, als ein großer Ankläger, wenn er die geistvolle Rede hält über den unsterblichen Gegensatz zwischen Hans Faust und Hans Wurst im deutschen Lande, dem ewigen Deutschen und dem zeitgemäßen, dem, der die mühevolle Wahrheit sucht, und dem, der in der behaglichen Lüge zufrieden ist. Der Heimatsucher bleibt heimatlos, für ihn ist das Philisterium des Besitzes, das ihn lockt, nicht geschaffen. Mit dem Weibe, das ihm Gefährtin ist, stirbt er gemeinsam durch die elementare Gewalt des Blitzschlages. — Es ist ein echt deutsches Buch, gedankenvoll, naturkräftig, mächtig in der Sprache mit ihren mundartlichen Ausdrücken und schöpferischen Neubildungen, überreich an Motiven und Episoden, unter denen die Erzählung „vom Hofe, welcher unterging" ganz neue Ausblicke in die Gattung der Dorfgeschichten gewährt.

Bei aller unbestrittenen Bedeutung der Dramen dieser Neuklassiker, denen Maß, Kraft, Reichtum vielfach eignet, bleibt ihnen doch das Höchste, Letzte versagt. Der Weg zur Form, wie sie ihn verstehen, führt zurück zu großen Vorbildern, er führt nicht auf neue Bahnen. Von der Beschränkung, die auch das vollendetste Epigonentum auferlegt, können sie sich nicht befreien. In den großen Dramen der klassischen und realistischen Zeit liegen nicht nur ihre Vorbilder, sondern auch die Maßstäbe ihrer Bedeutung verborgen. Suchen wir nun aber unter den lebenden Dramatikern nach solchen, die unbeirrt von dem Schaffen der Ahnen neue Wege zu gehen wagen, so finden wir noch keine Meister, wohl aber solche, die es vielleicht werden können. Zu ihnen gehört offenbar der Tiroler **Karl Schönherr**, dem nach unbedeutenden und unbeachteten Jugendwerken in „Glaube und Heimat" ein großer Wurf gelingt. Hier ist der große historische Hintergrund: die Gegenreformation; hier ist der große Konflikt: Glaubenstreue und Heimatliebe, unvereinbar beide; hier ist der tragische Held: ein ganzes Volk; hier ist tragische Wirkung: Erschütterung und Miterleben; hier ist Überfülle des Stoffes und das strenge Maß der Form: das religiöse Erleben eines Volkes in wenigen Typen und Motiven verkörpert; hier ist die schöpferische Kraft, die hineingreift in den unendlichen Stoffreichtum der Geschichte, und die gestaltende Kunst, die ihn in den Rahmen eines Dramas zusammenpreßt. Und dieser selbe große Zug geht auch durch des Dichters Komödie „Erde". Der alte Grutz geht „Erd'n zu", er weiß, daß seine Uhr abgelaufen, läßt sich den Sarg nebens Bett stellen und sucht sich die Grabstelle aus. Aber die Erde, mit der er im biblischen Alter durch sein Leben als Bauer untrennbar verwachsen ist, läßt ihn noch nicht von sich, weil er stark ist wie sie, weil er hart ist wie sie, weil er, wohl zeitweilig der Ruhe bedürfend, doch aller Zerstörung spottet wie diese Urmutter des Lebens. Und so wird der Sarg zerschlagen, aber auch die Wiege, die der Sohn schon gezimmert hat; denn in diesem Hause — und darin liegt die tiefe Tragik dieser Komödie vom um-

gekehrten „König Lear" — ist kein Raum für neues Leben. Die Erde, die das Alter erhält, weil es Kraft hat, erscheint hier in dämonischer Größe als die Macht, die die Jugend erstickt, weil sie nicht lebenskräftig ist. So lebt der weichliche Sohn Hannes weiter ohne Besitz und ohne Erben mit seiner Knechtsseele dahin; die alte Magd wird weiter warten, bis sie dereinst Hausfrau des Hannes, aber nicht mehr Mutter seiner Kinder werden kann; die kluge Mena, die sich schon sicher ihres Erfolges als Herrin an Stelle der alten Magd im Hause gesehen hat, bringt ihr junges Leben dem kinderreichen Eishofbäuerlein dar; und das träumerische „Knechtl", das soviel Phantasie und sowenig Lebenstüchtigkeit hat, reißt die Lawine ins Tal. Von ihnen allen steht neben dem erdstarken Grutz nur das Totenweibele, beide unzerstörbar, jener wie das Leben, dieses wie der Tod. Wie lebendig stehen alle diese Gestalten vor uns, wie kunstvoll symmetrisch ist die Handlung aufgebaut, wie lebensprühend ist die Sprache dieser Menschen, wie großartig die unlösbare Mischung von Tragik und Humor! Ebenso schöpferisch im Stoff, kunstvoll in der Gestaltung, raffiniert in der Bühnentechnik ist Schönherr in seiner Frauentragödie vom „Weibsteufel": Ein harmlos-unschuldiges Weib, das auf Anraten ihres Schmugglerwaren hehlenden Mannes den gefährlichen Grenzjäger bestricken soll, um seine Wachsamkeit einzuschläfern, wird allmählich von erwachender Lebensgier in diese ihr fremde Übung hineingetrieben und aus Wollust und verletztem Stolze zur Mordstifterin, zum Teufel.

Liegt die Richtung der Schönherrschen Dramatik einigermaßen erkennbar fest, so bereitet uns **Georg Kaiser** mit jedem neuen Drama eine neue Überraschung. Der fabelhaften Fruchtbarkeit seines Schaffens — er hat uns in wenigen Jahren über ein Dutzend Dramen geschenkt — entspricht eine erstaunliche Mannigfaltigkeit der Stoffe und Formen, von der Burleske im Stile Offenbachs bis zur hohen Tragödie, von der antiken Götterwelt bis zur unmittelbaren Gegenwart. Kaiser ist durchaus originell; eine starke Erfindungskraft läßt ihn auch den altbekanntesten Stoffen neue Seiten abgewinnen sowohl wie völlig neue Probleme gestalten. Ganz und gar Dramatiker, beherrscht er die Gesetze seiner Kunstgattung, steht er vor allem gänzlich objektiv seinen Gestalten gegenüber. Das Erlebnis, das ihm sich zum Kunstwerk gestaltet, weiß er bis zur Unerkennbarkeit zu verbergen. Daher fehlt seinen Dramen alles Gefühlsmäßige, in allen tritt sein Intellekt beherrschend zutage, in den weniger gelungenen neigt er zur Konstruktion. Denn er schafft nach den modernsten Stilgesetzen des Expressionismus, einer Ausdruckskunst, die das Geistige hervorhebt im Gegensatz zu dem sinnlich auffassenden Stil der Eindruckskunst des Impressionismus. Als Kenner der Bühne und ihrer Forderungen scheut er vor krassen Wirkungen nicht zurück; plötzliche Schüsse, Explosionen und ähnliche Bühnenmittel bringen ihn manchmal in verdächtige Nachbarschaft der Kinodramatik. Trotzdem erniedrigt er sich nicht zum Knecht der Bühne; er opfert der dramatischen Idee wohl auch einmal die Bühnenwirksamkeit und gestaltet unaufführbare Szenen.

Durchaus fesselnd ist das Problem, das der Dichter in der „Koralle" und der Fortsetzung „Gas" behandelt, das Problem des Amerikanismus im modernen Wirtschaftsleben und das Streben, ihm zu entgehen. Aber der Versuch des Milliardärssohns, aus den zu Maschinen erstarrten Arbeitern wieder freie Siedler auf ländlichem Boden zu machen, scheitert an diesen selbst. Die Gier nach Gewinn läßt sie die Fron körper- und geistzerrüttender Fabrikarbeit einem gesund-natürlichen Dasein vorziehen. Die Explosion und völlige Zerstörung der Fabrik, die Tausenden das Leben gekostet, schreckt sie nicht zurück, trotzdem die Wiederholung des furchtbaren Ereignisses nicht ausgeschlossen, ja sogar sicher ist. Das atemlose Tempo moderner Arbeitsleistung ist nicht mehr anzuhalten; es gibt kein Zurück mehr zu vernünftigen Verhältnissen. Oder doch? Der Idealist in „Gas" schließt das Drama mit einem verheißenden Ausblick.

Neben diese freierfundenen Stoffe stellt Kaiser in den „Bürgern von Calais" einen geschichtlichen und schafft damit sein vorläufig wertvollstes Drama. Eine Tat steht im Mittelpunkt dieses Männerstückes: sechs Bürger sollen in Erwartung des Todes dem Belagerer von Calais ausgeliefert werden, sieben finden sich zu diesem Opfertod für die Befreiung der Stadt bereit. Aber durch das Dasein dieses Siebenten, der zuviel ist, verliert das Opfer der übrigen; denn indem doch jeder damit rechnen muß, daß er derjenige ist, den das Los zurückweist, erfüllt diese sieben Helden ein Sterbenwollen in Hoffnung auf das Leben. Da gibt sich der eine von ihnen freiwillig den Tod, so den Konflikt beseitigend, sie alle läuternd. - Symmetrisch kunstvoll baut sich die Handlung in drei Akten auf; eine merkwürdig eindringliche Sprache, monumentale Gebärden der Handelnden, die freskenartige Größe der Bühnenbilder verleihen diesem Werk die Weihe eines großen Dramas.

Die im letzten Menschenalter herrschende Dichtungsart ist — mindestens der Menge der Erzeugnisse nach — der Roman und die ihm verwandten Gattungen. Auch auf diesem Gebiet befindet sich die deutsche Dichtung auf einer beträchtlichen Höhe: es fehlt an interessanten Problemen sowenig wie an stimmungsvollen Schilderungen, an psychologischer Tiefe sowenig wie an scharfer Beobachtungsgabe, und auch dem Unterhaltungsschriftsteller eignet eine treffliche Technik der Erzählungskunst, so daß oft genug technische Sicherheit dichterischer Begabung irrtümlich gleichgesetzt wird und Tageserzeugnissen auf kurze Zeit höhere Werte zu verleihen scheint. Den Gefahren dieser Vielschreiberei in der Unterhaltungsliteratur, die von der Unmasse der Zeitschriften gefördert, ja förmlich großgezogen wird, unterliegen denn leider häufig genug auch unsere den Durchschnitt überragenden

Dichter, die durch solcherlei Erzeugnisse ihr Schaffen vermehren, ohne es zu bereichern. Zur Masse der Unterhaltungsschriftstellerei gehört fast durchweg der Zeit- und Gesellschaftsroman, der in erster Linie die Stilformen des Realismus und Naturalismus fortsetzt, da er Beobachtetes wiedergibt; er bleibt im allgemeinen für die Entwicklung der deutschen Dichtkunst belanglos und soll nur als typische Erscheinung in einigen seiner besten Vertreter betrachtet werden. Künstlerisch weit wertvoller ist der Bekenntnis- und Bildungsroman, der sich in Gegensatz zum Naturalismus setzt, indem er nicht Beobachtetes, sondern Empfundenes zur Darstellung bringt, vielfach dabei freilich in lyrischer Stimmungskunst stecken bleibt. Zu der höchsten Erfüllung epischer Forderungen sucht endlich der neue historische Roman vorzudringen.

Neben die Stimmungslyrik des Georgeschen Kreises und das Stimmungsdrama der Wiener tritt der Stimmungsroman. **Hermann Hesse** mag als ein typischer Vertreter dieser Gattung gelten. Sein „Peter Camenzind" ist solch ein lyrisches Bekenntnisbuch, wie es für eine bestimmte Gruppe unserer Dichter charakteristisch ist. Er ist zugleich ein Bildungsroman; aber da er keine Entwicklung zeigt, der Held keine Tätigkeit, sein Leben keinen Ausblick, so kommt es doch nur auf ein romantisches weichlich-müdes Sichtreibenlassen hinaus. Wie Eichendorffsche Gestalten, so schauen auch die Hesses mit Vorliebe in die Wolken: „Zeigt mir das Ding in der Welt, das schöner ist als Wolken sind! . . . So wie sie zwischen Erde und Himmel zag und sehnend und trotzig hängend, so hängen zag und sehnend und trotzig die Seelen der Menschen zwischen Zeit und Ewigkeit." Und diese Gestalten zwischen Traum und Dämmerung, für deren eine die Sehnsucht nach Italien so kennzeichnend ist wie für eine andere die Leidenschaft zum träumerischen Sport des Angelns, dieser gleiche lyrische Unterton, der auch die Erinnerung an Stormsche Jugendnovellen wachruft, sie kehren in allen Büchern Hesses wieder, von denen noch die Novellensammlung „Diesseits" erwähnt sein mag, weil sie mit einer Strophe schließt, die einer ganzen Richtung unserer Dichtkunst als Wahrspruch dienen könnte:

Seltsam, im Nebel zu wandern!
Leben ist Einsamsein.
Kein Mensch kennt den andern,
jeder ist allein.

Während Hesse seine dichterische Laufbahn mit einem Bildungs- und Bekenntnisroman beginnt, wendet sich **Carl Hauptmann** erst später, wohl schon auf dem Gipfelpunkt seines Schaffens stehend, dieser Gattung zu. Er hat eine ganz andere literarische Herkunft als Hesse, denn er geht wie sein jüngerer und größerer Bruder Gerhart vom Naturalismus und vom Drama aus. Er schreibt ein naturalistisches Bauernstück „Ephraims Breite", das sich über die üblichen Zustandsschilderungen beträchtlich erhebt, und Armeleuteerzählungen in dem Novellenbande „Aus Hütten am Hange". Dann aber vertiefen sich Auffassung und Können. Der dramatische Wurf

gelingt ihm freilich nicht, er bleibt etwa in den „Armseligen Besenbindern" in einer allzu geheimnisvollen Mystik stecken und weiß nicht, wie sein Bruder in „Hanneles Himmelfahrt", Traum und Wirklichkeit ineinander zu verschmelzen. Aber ein geschlossenes Kunstwerk wird der Roman „Mathilde", das Schicksal einer Frau aus dem Volke, eines jener Arbeitstiere, das „zum Leiden geboren in der Welt von Anfang an", allmählich hart wird und erstarrt „wie Eine, die trotzig trägt und der Welt nicht mehr sich offenbaren kann" und schließlich groß und gerecht wird in ihrem Kummer. In der äußeren Darstellung eines Volksbuches — darauf weisen auch die Kapitelüberschriften wie „Der alte Hallmann kommt dahinter", „Wie nun Mathilde heimlicher Kummer nagt" — erhebt hier der Dichter ein Einzelschicksal zum Typus. Diesem Entwicklungsroman der Frau folgt der des Mannes in dem Bekenntnisbuch „Einhart der Lächler". Es ist die Seelengeschichte eines Künstlers, schon dadurch von allen bedeutenden Bildungsromanen unterschieden, daß sie die Entwicklung dieser Seele nicht mit dem Abschluß des Jünglingsalters endet, sondern bis zum Tode eines Greises führt. Einhart, der Sohn eines pflichttreuen Beamten, der aber von der Mutter her Zigeunerblut in den Adern hat, ist von Kindheit an ein Sinnierer. „Ein rechter Nimmersatt von Traum und Verachtung, ein unheilbar Unbürgerlicher, einer, dem es aus langem Wandertum der Urväter mit heißen Purpurbildern im Blute umging", sucht er eigentlich sein ganzes Leben nach dem Mittelpunkt der Welt, nach einer schönen Prinzessin, nach dem Zauberwald, „wo in der Dunkelnacht alle Blätter zu Golde werden". Er sucht als Knabe danach im „Junimittagssonnennichts" bei den Zigeunern, als Jüngling in der Kunst, als Mann bei den Frauen, er sucht und sehnt sein ganzes Leben, weil er „das Bestehende und das billig Erworbene und nur Gekonnte einfach verachtete". Bei all diesem Suchen und Sehnen aber verläßt seine Züge nie ein verlorenes Lächeln der Einfalt, der Liebe, der Güte; denn auch bei nagenden Schmerzen kann er noch immer lächeln. Und so wird er, der Mensch der Seele als des „Ungebundenen in uns und überall", ein Sieger in Leben und Tod; und als er im Sarge liegt, da ist „in seinen Augen auch das ganze, freie, sieghafte Lächeln, womit er über den Häuptern in die fernsten Fernen sah, dahin er fortzog". In der Tiefe der Weltanschauung, der gewaltigen Stimmungskraft der Naturbilder, der stilistischen Eigenart liegt die Bedeutung dieser Dichtung.

Bekenntnisdichtung ist das gesamte Schaffen auch von **Helene Böhlau**. Die Tochter Weimars beginnt mit entzückenden altweimarischen „Ratsmädelgeschichten", in denen vor dem feierlichen Hintergrunde Goethe und Karl August diejenigen ihre heiteren Erlebnisse haben und ihr sonniges Lachen erklingen lassen, die, „während die Gewaltigen für Ewigkeit und Ruhm lebten, unscheinbar sich ihres unscheinbaren Daseins freuten". Wie die verkörperte Gesundheit und Natürlichkeit treiben die beiden Ratsmädel

ihre sonnigen Späße, denen sich Schillers Junge wohl anschließt, während Schopenhauers Mutter an ihrem mürrischen Arthur weniger Freude erlebt. Heller Sonnenschein liegt über diesen Erzählungen, selten spielt bei einem Dichter der Sommer eine so große Rolle wie bei Helene Böhlau — auch in Titeln: „Ein Sommerbuch“, „Sommerseele“ — goldene Kornfelder in Sommerglut erscheinen wie ein Symbol dieser Schaffensperiode der Dichterin. Dann aber wird sie eine andere, die Tragik des Frauenlebens wird ihr offenbar, die Frau erscheint ihr gemißhandelt und geknechtet, sie scheint ihr nur als etwas Körperliches zu gelten, nicht als Geistiges, weil sie, wenn sie sich hingibt, in allen Dingen wirklich, grenzenlos sich hinzugeben nicht anders kann. So wird die Dichterin zur Vorkämpferin der Frauenrechte. An Olly im „Rangierbahnhof“ und Isolde Frey im „Halbtier“ zeigt sie die Leiden der Frau, die in den bestehenden Zuständen zugrunde gehen muß. Nun wird der Dichterin, die eine außerordentliche Kraft des Symbols hat, der Rangierbahnhof zum Sinnbild des Lebens: mit seinem Schmutz und seinem Lärm, seinem Stoßen und Drängen, seinem scheinbar sinnlosen und endlosen, nie fertig werdenden Hin und Her. „Es hat so etwas Verzweifeltes und immer wie in höchster Not - die Rufe klingen wie Unglücksschreie, das Rasseln, als wenn etwas Entsetzliches geschehen wäre. Das Puffen und Stoßen, als wenn etwas Lebendiges zerquetscht würde.“ Aber auch durch diese bitteren Bücher geht das Seelenzeichen dieser Dichterin: der Zug zur Güte, die Lehre, gut miteinander zu sein, denn das ist „das einzige, was auf Erden das Herz ruhig und glücklich macht“. Indem sie hieran festhält, verliert sie die Herbigkeit ihrer Kampfnatur und dringt zu einem Evangelium der Güte durch, wie Marianne Gamander im „Haus zur Flamm’“; denn das werden ihr die „großen, wichtigen Dinge des Lebens“: „Einen Blumenstrauß verschenken, einem armen Menschen zuhören, ein Kind erfreuen, oder einem Menschen durch Verstehen helfen, dasein für irgendeinen, den Gott verließ und der sich auf dieser schrecklichen Welt nicht mehr zu trösten weiß, dem sie alle hinweggelaufen sind.“ In ihrem eigentümlich offenen, selbstbiographischen Roman „Isebies“ hat die Dichterin die Entwicklung ihrer Persönlichkeit enthüllt, sehr fein in der Darstellung der Kindheit, im weiteren Verlauf den Abstand von Dichtung und Wahrheit nicht hinreichend wahrend.

Wie Helene Böhlau, so ist auch **Thomas Mann** ein Dichter des Bekenntnisses, ein Dichter seiner Seele, wenn er auch im Gegensatz zu der temperamentvollen, immer ganz subjektiven Frau eine meisterhafte Ruhe des Stils und eine zuweilen fast verletzende Kühle der Darstellung besitzt. Thomas Mann leidet am Leben wie Tonio Kröger, der Held seiner gleichnamigen Novelle. Aus der gefahrvollen Mischung des „nordischen Temperaments“ seines Vaters und des „unbestimmt exotischen Bluts“ seiner Mutter — eines Elternpaars ähnlich dem des Lächlers Einhart — ist Tonio ein „verirrter

Bürger“ geworden, ein Mensch mit Freundschafts- und Liebesgefühlen, zugleich ein Künstler, beladen mit dem Fluche des Gezeichneten. Nie aber kann jemand Mensch und Künstler zugleich sein, denn der Künstler muß empfindungslos und gefühllos dem Leben gegenüberstehen, er muß über den Dingen sein, mit ihnen zu spielen vermögen; „es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt“. Nicht Gefühl haben, sondern Gefühl darstellen, das ist seine Aufgabe, denn Gefühl an sich ist immer geschmacklos. Daß er noch Mensch sein möchte, daß sein „Herz lebt“, da er doch Künstler sein muß, da er wie Zarathustra als solcher nicht nach seinem Glücke streben darf, sondern nur nach seinem Werke —, das ist die Tragik Tonio Krögers. Und wie ein Bekenntnisbuch im weiteren Sinne mutet auch die Novelle „Der Tod in Venedig“ an. Ein schwieriges Problem ist hier mit vollendeter Reinheit der Empfindung dargestellt, in einem bis ins kleinste durchdachten Aufbau und in einem Stil, wie ihn nur ein langsam schaffender Künstler mit einem derart empfindlichen stilistischen Verantwortungsgefühl wie Thomas Mann schreiben kann. Dabei ist nichts mehr zu merken von der mühseligen Arbeit am Stil, die einem so malerischen Naturbild vorausgegangen sein muß wie „Weißlich seidiger Glanz lag auf den Weiten des träge wallenden Pontos“ oder einem tiefste Empfindungen in eigentümlicher Häufung der Adjektive zum Ausdruck bringenden Ausbruch: „Er warf sich auf eine Bank, er atmete außer sich den nächtlichen Duft der Pflanzen. Und zurückgelehnt, mit hängenden Armen, überwältigt und mehrfach von Schauern überlaufen, flüsterte er die stehende Formel der Sehnsucht, - unmöglich hier, absurd, verworfen, lächerlich und heilig doch, ehrwürdig auch hier noch: Ich liebe dich!“

Thomas Manns breiteste Wirkung geht von seinem umfangreichsten Werk aus, den „Buddenbrooks“, Bildungs-, Bekenntnis- und Gesellschaftsroman in eins. Es ist der Verfall einer Familie, die uns in vier Generationen vorgeführt wird, eines Lübecker Kaufmannsgeschlechts gleich dem, aus dem der Dichter selbst stammt. Der Großvater, zäh im Erringen, legt den Grund; der Vater, praktisch im Vermehren, baut das Haus auf; der Sohn, pflichttreu, aber schon müde, nicht mehr arbeitskräftig genug, kann den Verfall nicht aufhalten; mit dem Enkel, dem zarten, nicht lebenstüchtigen Knaben, erlischt das Geschlecht. Es überlebt sie alle nur Toni, die Tochter des Hauses, die Naive, an deren harmlosem Gemüt alles abfließt, was die anderen im Lebenskampfe zerreibt und zermürbt. Über die Einzelschicksale hinaus, die Thomas Mann in einer unvergleichlichen Plastik der Erscheinungen uns vorführt, weist er den Sinn des typischen Geschehens auf, zeigt er Fesseln und Kraft, die im Gesetz der Familie verborgen sind. Aber dabei bleibt er doch vor allem der Meister in der Gestaltung der Menschen, die er uns wie Fontane gern bei Festen zeigt, oder, was nur ein großer Künstler wagen darf — er tut es wohl an zehnmal — im Sterben, wo sich

die Seele des Menschen noch einmal enthüllt. Dabei verwendet er, auch wie Fontane, gern das Mittel leitmotivartiger Darstellung durch die Wiederholung gleicher Gesten, Gebärden, Redensarten seiner Gestalten.

Vom Bekenntnisroman zum Gesellschaftsroman wie Thomas Mann kommt auch sein älterer Bruder, **Heinrich Mann**, eine Entwicklung, die nicht ungewöhnlich ist; ist ja doch im Bekenntnis eines bedeutenden Menschen schon ein gut Stück Zeitgeschichte verborgen. Auch Heinrich Manns, eines vollendeten Stilisten und sorgfältig schaffenden Künstlers, Bekenntnis liegt in mehreren seiner Novellen vor, Künstlergestalten sind seine Träger. Als solche haben sie, wie Tonio Kröger, das Kainszeichen des Künstlers auf der Stirn, sind Mario Mavolto in „Pippo Spano" wie die Branzilla in der gleichnamigen Novelle Gezeichnete. Denn ihre Herrin, die Kunst, ist wie der Krieg und die Macht eine „widernatürliche Ausschweifung", die den Menschen ganz will. „Aber die Kunst ist von den dreien die verderblichste, sie enthält die beiden anderen. Sie allein höhlt ihr Opfer so aus, daß es unfähig bleibt auf immer zu einem echten Gefühl, zu einer redlichen Hingabe." Fremde Schönheiten, fremde Schmerzen will der Künstler erleben, jedes Gefühl ist dem Dichter nur Stoff zu Worten, „jeder goldene Abend, jeder weinende Freund, alle meine Gefühle und noch der Schmerz darüber, daß sie so verderbt sind". Als Mario Mavolto mit Tränen in den Augen einen Abschiedsbrief an die Geliebte schreibt, wird von ihm behauptet: „Er litt aufrichtig; aber es war von Vorteil für ihn, zu leiden. Mein Brief wird gut, sagte er sich." Und als er die Geliebte getötet hat und ihr nicht nachsterben kann, heißt es von ihm: „Wozu starb sie denn, wenn er nichts mehr aus ihr machen sollte." So wird ihm selbst der Mord zum Stoff, der Künstler tötet und beobachtet. So steckt aber auch in jedem Künstler der Schauspieler, denn jeder hat es nötig, sich „in Empfindungen hineinzuschwindeln", um sie darstellen zu können. Aber — und damit wird der Bekenntnisdichter Heinrich Mann zum Gesellschaftskritiker — in dem Schauspieler sieht er überhaupt den typischen Vertreter der führenden Gesellschaftskreise im kaiserlichen Deutschland. In seinem fast zum Pamphlet gewordenen, schroff karikierenden Gegenwartsroman „Der Untertan" antwortet der moderne Mensch dem Vater, einem alten Vorkämpfer von 48, auf dessen Vorwurf „Auch dir schien es einmal der Endzweck, zu spielen" mit den Worten: „Wie meinem ganzen Geschlecht. Mehr können wir nicht." So begegnet uns denn Schauspielertum und sein Kreis immer wieder in Manns Werken, am besten, Weltgeschehen symbolisierend, in der „Kleinen Stadt". In dieser Wesenheit unserer Zeit sieht der Dichter den Grund ihres Untergangs. Er wird zum Ankläger einer verderbten Gegenwart. Wir leben — vor dem Krieg — im Schlaraffenland, in dem Sodom von Lüge und Gemeinheit, von Schmutz und Verbrechen, in dem Sumpfe von Lastern, in den der alte „Professor Unrat", der Schultyrann, mit dämonischer Gewalt die Mitbürger seiner

Stadt hineinzieht, aus Rache für Spott und Verachtung, mit denen sie ihn als Kinder bis aufs Blut gepeinigt haben. — Auch als Dramatiker ist Heinrich Mann in neuester Zeit hervorgetreten, in seiner „Madame Legros" die Wechselbeziehungen zwischen Einzelschicksal und Weltgeschichte eigenartig gestaltend.

Tritt Heinrich Mann, ohne irgendwie lehrhaft sein zu wollen, in seinen Gesellschaftsromanen als der Ankläger seiner Zeit auf, gleich dem unseligen Propheten, dessen seherisches Auge bis ins verborgenste sieht und der nun, ohne die Grenzen der Scham zu achten, die letzten Hüllen von Menschen und Dingen zieht, so erscheint — auch künstlerisch ein Gegensatz — **Gustav Frenssen** als ihr Verherrlicher, als der Liebende, der Menschen und Dinge schmückt und ihnen all das verleiht, was er in ihnen zu sehen wünscht. „Hier und da arbeiten und jubeln schon neue Kräfte. Viele Tausende sagen, sie sehen schon heiliges Land. Wie wird in der Bibel geforscht! Wie tapfer rührt sich die Regierung! Wie wehen die Fahnen der Arbeiter! Welch ein Leben in Kunst und Erziehung!" — so stellt sich das imperialistische Zeitalter in Deutschland einem Dichter dar, der sein Amt nicht als lastenden Fluch empfindet, sondern der mit klaren Augen das Gute neben dem Schlechten, das Tüchtige neben dem Abgelebten sieht. Wie anders erscheint diese Zeit in diesem an Huttens „Es ist eine Lust zu leben" anklingenden Dithyrambus als in Heinrich Manns bitterer Behauptung, daß wir nur spielen konnten. In die verschiedensten Fragen des kaiserlichen Deutschland, in soziale und industrielle, sittliche und religiöse, führen Frenssens Romane ein. Er singt in „Jörn Uhl" das hohe Lied der Arbeit, deutscher Arbeit, unablässiger, unermüdlicher, unerschöpflicher Arbeit; er leuchtet in „Hilligenlei" in die religiösen Zweifel der Gegenwart; er schildert in „Peter Moors Fahrt nach Südwest" stilles Heldentum des deutschen Soldaten; er führt in „Klaus Hinrich Baas" die Entwicklungsgeschichte eines jener bedeutenden Geschäftsmänner vor, die Deutschland in die Weltwirtschaft eingeführt haben. Erfrischend weht aus diesen Büchern heraus die unbedingte Betonung des Deutschtums, der Ruhm des deutschen Bauern, des deutschen Forschers, des deutschen Soldaten, des deutschen Kaufmanns; vor allem aber die Liebe zum deutschen Vaterlande und zu der Schönheit seiner Natur. An guten Lehrmeistern hat Frenssen die künstlerische Gestaltung seiner Romane geschult: die seiner Naturbilder an Storm, die seiner Gestalten an Keller und Raabe. Diese Vorbilder verbürgen das Beste an seinen Werken: die Bodenständigkeit.

Bewußter noch als Frenssen will auch der zu früh verstorbene **Wilhelm von Polenz** in einer Reihe von Romanen Fragen der Gegenwart behandeln. Unlyrischer als jener — er hat vom Naturalismus gelernt — setzt er mehr die Reihe der Kulturromane fort, die von Freytag über Spielhagen verläuft. Auch er faßt bestimmte Gesellschaftsklassen zusammen. Im

„Pfarrer von Breitendorf“ gibt er ein umfassendes Bild der deutschen Kirche der Gegenwart, des Pfarrtums von der Dorfpfarre bis zum Salonpredigertum, der loslösenden und der verinnerlichenden Bestrebungen kirchlichen Glaubens. Im „Grabenhäger“ lernen wir die Kreise des Landedelmannes kennen; der fortschreitende tritt dem rückständigen entgegen, der Leuteschinder dem sozial Gesinnten. Im „Büttnerbauer“ kämpft das Kleinbauerntum seinen Todeskampf, denn daß es einer untergehenden Zeit angehört, wie schon Rosegger gezeigt hatte, das erscheint auch Polenz als unumstößliche Wahrheit. Der Büttnerbauer arbeitet nur, um die Schulden abtragen zu können; die Mitglieder seiner Familie werden zerstreut und verkommen, sein Gut kann er nicht mehr halten; trotzdem er lieber auf dem Misthaufen verrecken will als es hergeben, dem Juden muß er es doch überlassen, nachdem er es vor dem Großgrundbesitzer bewahrt hat. Und das Ende dieses Lebens voll Mühe und Arbeit bleibt nur der Strick am Kirschbaum.

Frenssens Romane sind meist in seiner holsteinischen, die von Polenz in dessen niederlausitzer Heimat zu Hause. So stellen sie neben ihrem Kulturwert ein gut Stück Heimatskunst dar. Dasselbe gilt in womöglich noch stärkerem Maße von den Romanen von **Clara Viebig**. Sie stammt aus der Eifel, deren Eigenart wird ihr zur Poesie schlechthin. „Weite Heiden, über die der Wind hinseufzt -- kahle Kratergipfel, im ausgebrannten Schlund ein unergründlich geheimnisvolles Maar — malerische Burgruinen in versteckten Tälern — forellenreiche Bäche und menschenleere Hochwälder — das ist Poesie!“ So begründet sie ihren Ruhm durch ihre Eifelgeschichten — „Kinder der Eifel“, „Das Weiberdorf“, „Vom Müller-Hannes“ — in denen sie Eifelnatur und Eifelmenschen in ihren Eigentümlichkeiten und ihrer gegenseitigen Gebundenheit darstellt. Auch sie kommt vom Naturalismus her, ist eine Meisterin trefflicher Zustandsschilderungen, einfacher Charaktere, Vorzüge, die sich denn auch in ihren Kulturromanen bemerkbar machen, in denen sie uns in die Gegenden versetzt, die ihr später selbst zeitweilig Heimat gewesen sind. Im „Schlafenden Heer“ führt sie uns nach Posen; die polnische Frage, wie sie uns vor dem Kriege beschäftigt hat, wird hier behandelt und in düsterem Sinne beantwortet: der deutsche Ansiedler geht in polnischem Wesen auf oder er räumt enttäuscht das Feld. Im „Täglichen Brot“ erhalten wir einen Einblick in das Großstadtgetriebe Berlins, gesehen durch das Schicksal eines wackeren Dienstmädchens vom Lande, das den Kampf mit dem zersetzenden Geiste der Großstadt aufnimmt und besteht. In der „Wacht am Rhein“ — man beachte die einprägsamen und kennzeichnenden Titel — werden wir nach Düsseldorf versetzt in die Zeit von 1830—1870, in der sich der Gegensatz des evangelischen Preußentums zum katholischen Rheinländertum klärt. Mit diesem Roman unternimmt die Dichterin den Schritt von der Gesellschaftsdichtung zur historischen. —

Wie die Ballade durch die kraftvolle Kunst Agnes Miegels, so hat auch die historische Erzählung — beide eigentlich männliche Dichtgattungen — ihre höchste Ausbildung und Vollendung durch Frauen erfahren. Es scheint fast, als hätten sie in der neuesten deutschen Dichtung die kräftigere Hand. Auf überkommenen Wegen wandelt in ihren „Florentiner Novellen“ **Isolde Kurz**. Sie beschwört in ihnen die Geister der Renaissance, der sie sich geistesverwandt fühlt wie Conrad Ferdinand Meyer, dem sie im übrigen selbständig an die Seite tritt. Kunstvolle Prosa vereinigt sich auch bei ihr mit monumentaler Gestaltung, ohne daß die gereifte Darstellungskunst die Leidenschaft verdeckt, die die Dichterin in ihren Gestalten sucht und zum Ausdruck bringt. Sie, die in einem geistvollen Vergleich für ein „frohes, freies Schustertum“ gegen „engsten Schneidergeist“ eintritt, ist deswegen auch in ihren „Italienischen Erzählungen“, die Gegenwartsstoffe behandeln, männlicher als Paul Heyse, mit dem sie wohl die Liebe für Italien teilt, nur daß sie dort nicht die Schönheit sucht, sondern die Leidenschaft, die sie dort noch in reinerem Zustand zu finden meint. In ihren bedeutenden „Gedichten“ übt sie feine Stimmungskunst und windet in dem Zyklus „Asphodill“ einen wundervollen Kranz ergreifender Elegien.

Kraftvoller noch, auf neuen Bahnen wandelnd, dichtet die Steiermärkerin **Enrica von Handel-Mazzetti**. Ihr eignet in hohem Maß die Grundbedingung geschichtlicher Dichtung: epische Größe; wobei es keine Beeinträchtigung ihrer Bedeutung ist, daß sie sich in ihren beiden Hauptwerken „Jesse und Maria“ und „Die arme Margret“ in die gleiche festumrissene Zeit- und Weltanschauungsepoche versetzt, in die der Gegenreformation in Steiermark. Kulturgeschichtliche Studien von unbestrittener Zuverlässigkeit einigen sich mit sagenmäßigen und legendenhaften Zügen dichterischer Erfindung zu einem erstaunlich lebenswahren Gesamtbild dieser großen und entsetzlichen Epoche. Geist und Sprache der Zeit erscheinen in künstlerischer Verklärung. Soldateske Roheit wie frauenhafte Lieblichkeit sind gleich vortrefflich wiedergegeben, die Handlung wird geschickt eingeleitet und zielbewußt fortgeführt. Kampf der Bekenntnisse und Liebe der Menschen bilden in beiden Romanen den Inhalt, über den Parteien steht die katholische Dichterin. Der Lutheraner Jesse stirbt den Tod des Ketzers, aber auch der katholische Peiniger der armen protestantischen Margret, deren Glauben er nicht erschüttern kann, büßt seine Roheit unter dem Richtschwert. Die Katholikin Maria bangt für den Ketzer, den sie dem Henker ausliefert, wie die lutherische Margret für den Vorkämpfer des Katholizismus, zu dessen Tod sie den Anlaß bietet. Liebe der Menschen überwindet den Kampf der Bekenntnisse.

Und endlich erhält der historische Roman ganz neue Formen und neuen Gehalt durch **Ricarda Huch**, wenn nicht die eigenartigste, so zweifellos die vielseitigste dichterische Gestalt der Gegenwart, nicht nur unter den Frauen.

In lyrischen Gedichten, in Dramen, in allen möglichen Formen der Erzählungskunst offenbart sich ihre große künstlerische Begabung, daneben aber behandelt sie als Gelehrte in ihrer „Romantik" literarische, im „Wallenstein" historische, in „Luthers Glaube" theologische Probleme und erfüllt sie mit philosophischem Geist. In ihren dramatischen Dichtungen ohne allgemeine Bedeutung, ist die 1864 geborene, aus einer Braunschweiger Familie stammende Dichterin in ihren Anfängen stark von der Schweiz beeinflußt, in ihren Gedichten durch Conrad Ferdinand Meyer, in ihren Erzählungen durch Gottfried Keller.

Ihre Lyrik, in zwei Bänden „Gedichte" und „Neue Gedichte" vorliegend, ist wie die Meyers selten unmittelbar. Nicht das Erleben macht ihre Bedeutung, sondern das Gestalten. Auch ihre Gedichte erhalten durch die sorgfältigste Ausprägung des Gedankens, das Hervorheben eines Momentes etwas ungemein Bildhaftes, wie etwa die „Ankunft im Hades":

In des Hades Grüfte trat ein neuer Gast.
„Sei, Genosse, uns willkommen!
Sprich, was du vernommen
auf der Erde schönen Fluren hast."

— — — — — —

„Lenz war droben, da von dannen ich gemußt.
Mit hinab in Eure Grüfte
nahm ich Veilchendüfte:
diesen vollen Strauß an meiner Brust."

Seht, da ruhn die Danaiden; von der Qual
muß auch Tantalus sich wenden;
jäh aus müß'gen Händen
stürzt der Stein des Sisyphus zu Tal.

Wie Meyer liebt sie Reichtum und Überfülle, Schönheit in Pracht, ist auch ihr genug nicht genug („Unersättlich"):

Ganz mit Frühling und Sonnenstrahl,
Klang und duftendem Blütenguß
mein verlangendes Herz einmal
füll' mir, seliger Überfluß!

Gib mir ewiger Jugend Glanz,
gib mir ewigen Lebens Kraft,
gib im flüchtigen Stundentanz
ewig wirkende Leidenschaft!

In ihren Liebesgedichten kommt neben der Reflexion aber auch das unmittelbare Gefühl zum Durchbruch („Sehnsucht"):

Um bei dir zu sein,
trüg ich Not und Fährde,

ließ ich Freund und Haus
und die Fülle der Erde ...

Und wie ein fernes Erlebnis klingt es aus der stimmungsreichen „Erinnerung":

Einmal vor manchem Jahre
war ich ein Baum am Bergesrand,

und meine Birkenhaare
kämmte der Mond mit weißer Hand.

Endlich ist auch der epische Einschlag der Ballade ihr nicht fremd, wenn sie Bilder aus dem Dreißigjährigen Kriege gestaltet:

Horch, Kind, horch, wie der Sturmwind weht!
Und rüttelt am Erker!
Wenn der Braunschweiger draußen steht,
Der faßt uns noch stärker.
Lerne beten, Kind, und falten fein die Händ,
damit Gott den tollen Christian von uns wend!

Lyrisch-musikalischer Stimmungsgehalt liegt auch über dem ersten großen Roman der Dichterin, den „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren". Wie in Thomas Manns „Buddenbrooks" erleben wir den Verfall eines Patriziergeschlechts, eines Hamburger hier, eines Lübecker dort. Aber Ricarda Huchs Dichtung ist kein Zeitroman, sie verzichtet auf die Gebundenheit an die Gegenwart, überhaupt an eine bestimmte Zeiteinheit. Die Einheitlichkeit der Stimmung und des Tones erhält das mannigfache Geschehen durch die schmerzliche Melancholie, die abgeklärte Ferne, aus der heraus der Erzähler Ludolf Ursleu seine Erinnerungen durchlebt. Elementare Kräfte, die sich anziehen und abstoßen, werden in diesen Erinnerungen wach; die Liebe zweier Adelsmenschen, Ezards und Galeides, steht im Mittelpunkt. Es ist die Liebe Tristans und Isoldes, die in ihnen aufersteht, die Liebe, die ein Schicksal ist, ersehnt und unentrinnbar, die Fülle des Lebens fordert und den Tod nicht scheut, die über Leichen schreitet und ohne Schuldbewußtsein bleibt — „Mein Glück, das ich haben könnte, ist mein Recht. Ich darf es erkämpfen!" — und die, elementar wie sie ist, nur durch elementare Kraft gelöst werden kann, indem Gaspard, gleichsam die Verkörperung brutaler Naturgewalt, sich in sie drängt und Galeide zum Tode zwingt. Kunstvoll eingeschobene Episoden wie die von der „Bande vom heiligen Leben", die eigentümlich klangvolle Namengebung, der Gebrauch von Diminutiven („Heiligenscheinchen") erinnern an Meister Gottfried Keller, beeinträchtigen aber in nichts den selbständigen hohen Wert dieser Dichtung, deren schöpferische Kraft, abgerundete Gestaltung, Ruhe des Stils, bilderreiche Sprache gewaltige dichterische Kraft erkennen lassen.

Fast erscheint der Roman „Aus der Triumphgasse" wie ein Gegenstück zu dem „Ludolf Ursleu". Auch hier Wiedergabe der Geschehnisse durch die Erinnerung eines Erzählers, auch hier über dem Ganzen diese „Melodie von großartiger Traurigkeit". Aber nicht erklingt diese Melodie wie im „Ursleu" über den Schicksalen eines Phäakengeschlechtes, sondern über denen der Armen, der Elenden, der Krüppel, der Verbrecher. Die „unbestimmten Schrecken vor den dunklen Möglichkeiten des Lebens" ergreifen uns, wenn die Erinnerungen des Erzählers Laster und Entsetzen vor uns heraufbeschwören und das Schöne stirbt. „Warum, wenn ich schön bin, muß ich vergehen, und wenn ich schrecklich bin, warum bin ich?" So kehrt die ewige Frage nach dem Weltgeschehen auch aus den Geschicken dieser Armen wieder, der Bewohner der elenden Gasse mit dem prunkvollen Namen, die „aus dem Staube ihrer Armut, ihrer Not und Niedertracht" die Hände voll Sehnen und Leiden nach den Heiligen ringen, „nach diesen überirdischen mit den zermarterten Leibern, mit den ausgehöhlten Wangen und den gottsuchenden Augen, die die Welt überwunden haben."

Neben der Reife, wie sie aus diesen Romanen spricht, bewundern wir die Vielseitigkeit der Dichterin in Stoff und Form ihrer Novellen. Nur

einige seien erwähnt, die in ihren starken Gegensätzlichkeiten die Mannigfaltigkeit dieses novellistischen Gesamtwerkes beleuchten können. Im „Mondreigen von Schlaraffis" gibt uns die Dichterin ein Märchen von Traum und Tanz voll holdseliger Anmut und doch tiefer Tragik; im „Lebenslauf des heiligen Wonnebald Pück" spielt ein scharfer und doch nicht verletzender Humor mit der sittlich-geistigen Minderwertigkeit eines Menschen, den das Schicksal diesen Eigenschaften zum Trotz höher und höher hebt, zum Heiligen werden läßt und sicher noch zum Herrgott selbst gemacht hätte, wäre er nicht rechtzeitig vorher gestorben; und im „Letzten Sommer" führt sie uns in das zaristische Rußland der letzten Zeit und läßt uns in einer höchst kunstvoll aufgebauten Briefform der Erzählung Zeuge einer nihilistischen Verschwörung werden.

Den Gipfel ihres bisherigen Schaffens erreicht Ricarda Huch jedoch in ihren historischen Romanen, auch diese in Anlage und Gestaltung untereinander durchaus verschieden. In den beiden Bänden der „Geschichten von Garibaldi" stellt sie in den Mittelpunkt, aus Menschlichem und Ideellem, aus Tatsachen und Mythen gebildet, eine Wirklichkeitsgestalt von sagenhafter Größe. „Er war in dieser Zeit erschienen wie ein Geist der Vorzeit, dessen übermenschlicher Wuchs und heldenhaftes Schreiten mit den Maßen der verfeinerten Gegenwart nicht in Einklang zu bringen war und das kunstvoll verschlungene Triebwerk ihrer Verhältnisse zerreißen mußte", so heißt es von diesem merkwürdigen Abenteurer, in dessen Geschick die Dichterin die Tragödie des Genies erkennt, „der Vereinzelung, die nicht maßzuhalten weiß". In der herrscherhaften Größe dieses Mannes liegt sein Untergang begründet; der zum Herrschen Geborene muß Untertan sein, muß „von der Höhe herunter, auf die das Glück und der Genius" ihn gehoben, muß der Macht des Staatsbewußtseins weichen, wie sie Cavour verkörpert, der nach eigener Erkenntnis immer nur hinter Garibaldi herkeucht und „immer nur die Schleppe seines durchlöcherten Mantels zu sehen" bekommt. So unterliegt das Genie; trotzdem seine Idee, die Vaterlandsidee, fortlebt und siegt. Zu einer großen epischen Dichtung vereinigen sich in diesem Werk wissenschaftliche Forschung und künstlerische Anschauung, geschichtliche Daten und dichterische Gestaltung, wenn es etwa in einem Schlachtberichte heißt: „Der rote Mittag siedet um sein kämpfendes Herz, zwischen heißen Steinen kauern Feigenbäume wie böse Tiere mit aufgesperrtem Rachen, stürmende weiße Wolken über seinem Haupt erstarren in der feurigen Luft und bewegen sich nicht mehr."

Was Ricarda Huch an anderer Stelle als das Ziel ihrer geschichtlichen Darstellung ausspricht, „die Schatten aus der Unterwelt zu beschworen, bis wir glauben, den unnachahmlichen und unvertilgbaren Persönlichkeitsgeruch zu spüren, der ihnen eigen war", das erreicht sie in dem gewaltigen Prosaepos „Der große Krieg in Deutschland". Anders als in den historischen Romanen des 19. Jahrhunderts erscheint hier der Dreißigjährige Krieg nicht als Hintergrund für erfundene Gestalten und ihre Schicksale, sondern als der Stoff selbst. Keine lyrischen Einschübe, keine ungeschichtliche Person, keine Betrachtung, keine Stellungnahme zu irgendeinem Problem stört die Sachlichkeit der Darstellung, die völlige epische Abgelöstheit des Stoffes von der Gestalterin. Unendlich groß ist dieser Stoff; nicht die einzelne Gestalt, das einzelne Problem, das einzelne Ereignis bildet ihn, sondern die gesamte Kulturwelt jener Jahrzehnte bis in die letzten Äußerungen ihres Lebens in Politik und Religion, in Kunst und Kultur, in Wissenschaft und Diplomatie. Das Einzelne verschwindet; selbst Gestalten wie Gustav Adolf und Wallenstein treten auf und treten ab wie die Mitspieler in einem großen Weltendrama. So hat man das Werk treffend verglichen mit einem Meer, in dem Welle auf Welle dahinströmen, ohne Stützpunkte, ohne Ruhepunkte. Denn auch die äußerliche Abrundung fehlt: kein betonter Anfang, kein betonter Abschluß. Unendlich fließt der epische Fluß des Werkes dahin, ein Ausschnitt aus dem Weltgeschehen, vergleichbar in dieser Form der Darstellung der homerischen „Ilias".

Wie ein Symbol erscheint Ricarda Huchs großes Epos an der Schwelle des neuen großen Krieges, vor dessen Grausamkeit, Verbissenheit, Kraftverbrauch jenes Völkerringen des 17. Jahrhunderts fast zu verblassen droht. Daß er uns ein gleich bedeutendes Erlebnis geworden ist wie das damalige Ringen jenen Generationen, steht fest. Wieweit er unsere Kunst als Form beeinflußt, wie er in die bestehende Entwicklung eingreift, ob er sie umbiegt oder abbricht, kann erst viel später erkannt werden. Wohl aber sehen wir bereits, was er unserer Dichtung als Stoff zu bedeuten hat, und ahnen wir, welchen neuen Gehalt er ihr geben wird. Mit dem ersten Kriegstage setzt eine Hochflut von Kriegsgedichten ein, gegen die die umfangreiche Lyrik der Freiheitskriege der Menge nach völlig verschwindet. Zeitungen und Zeitschriften sind angefüllt mit Begeisterungsrufen, patriotischen Gelöbnissen, sentimentalen Klagen; Heldentaten werden besungen und Siegeslorbeeren versprochen, ehe noch der Aufmarsch der Heere beendet ist. Mit der wachsenden Schwere des großen Erlebnisses verschwindet allmählich die Leichtigkeit und Leichtfertigkeit dichterischer Produktion. Auch unsere anerkannten Dichter suchen sich, meist gleich zu Anfang des Krieges, mit dem Neuen, das in unser aller Leben tritt, künstlerisch abzufinden, ohne dabei ihr Schaffen wesentlich zu bereichern, geschweige denn ihm neue Züge zu verleihen. Dagegen tönt aus dem Chor der durch den Krieg erweckten Sänger doch dies und jenes Lied hervor, das in einer glücklichen Stunde geboren schnell bekannt in Musik gesetzt wird und in den Schatz der deutschen Volkslieder eingeht. Dahin gehört des gefallenen Hugo Zuckermann „Österreichisches Reiterlied":

Drüben am Wiesenrand
hocken zwei Dohlen. —
Fall ich am Donaustrand?
Fall ich in Polen?
Was liegt daran?
Eh' sie meine Seele holen,
Kämpf ich als Reitersmann.

Und auch ein so kraftvoller Treueschwur wie **Leo Sternbergs** „Vaterland" mag als ein dauerndes Geschenk des Krieges angesehen werden:

Trauer darf nicht trauern; Liebe darf nicht lieben;
Mütter dürfen nicht mehr Mütter sein.
Vaterland allein,
Vaterland allein
soll auf unserer Fahne stehn geschrieben.

Das ganze große Erlebnis des Krieges findet nun aber einen ebenso tief empfundenen wie künstlerisch schönen Ausdruck in den Gedichten zweier aus dem Arbeiterstande stammenden Lyriker, deren durch den Krieg erweckte innerliche Kraft des Erlebens eine erstaunlich reife Kunst der Gestaltung gefunden hat. Der eine ist der niederrheinische Kesselschmied **Heinrich Lersch.** In seinen beiden Gedichtsammlungen „Herz! aufglühe dein Blut" und „Deutschland" finden sich neben sangbaren Liedern ganz unvolkstümliche, in langen, schweren, wortgefüllten Zeilen, die in gedrängten Rhythmen durch weit voneinander entfernte Reime aneinander gebunden sind. — Ohne Pathos, ohne lärmende Begeisterung nimmt er „Soldatenabschied":

Laß mich gehn, Mutter, laß mich gehn!
All das Weinen kann uns nichts mehr nützen,
denn wir gehn das Vaterland zu schützen!
Laß mich gehn, Mutter, laß mich gehn.
Deinen letzten Gruß will ich vom Mund dir küssen:
Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen!

Und nun geht er ganz im Leben des Krieges auf, immer sich bewußt der Größe und Stunde, in der er lebt („Auf Posten"), und doch als Soldat sein Menschentum wahrend, wenn er dem Kameraden die „Totenwacht" hält oder den vor dem Drahtverhau liegenden Toten des Nachts holt und begräbt, denn „es hat ein jeder Toter des Bruders Angesicht" („Brüder"). Dem frommen katholischen Christen löst sich der Widerspruch zwischen der Allgüte Gottes und dem Schrecknis des Krieges, indem er den Gottesbegriff unendlich weit faßt („Im Artilleriefeuer"):

Gott, dich lobt nun sein Tod, das Grauen, die Not und der Schmerz,
so groß bist du selbst in des Menschen elendem Herz;
du bist in der Treue, du bist im Harren, im Sieg,
dich lobt das Leben, der Tod, die Schlacht und der Krieg.

In gewaltigem Traumbild erscheint ihm Christus zwischen den Reihen der Kämpfer, noch einmal den Opfertod für die verblendete Menschheit sterbend und durch ihn das Zeichen zu allgemeiner Versöhnung gebend („Erinne-

rung"). Unbeschreibliche Sehnsucht nach Frieden drängt sich durch allen Kampflärm hindurch („Rückkehr aus dem Kriege"):

Jeder, der heimkehrt vom Kriege, der ist im Meere der trauernden Menschheit eine leuchtende Insel von Glück.

Weniger reich an rhythmischer Kraft als Lersch, aber großartiger im bildlichen Ausdruck ist der andere „Sänger des deutschen Krieges", der süddeutsche **Karl Bröger.** Auch in seinen beiden Gedichtsammlungen „Kamerad, als wir marschiert" und „Soldaten der Erde" erscheint das gesamte Leben und Wesen des Krieges. Nachtgefecht, Feldbegräbnis, Kameradschaft, Weihnacht im Felde, Nachtmarsch, Bahnfahrt, Urlaub — das alles ist hier so gut erlebt und geformt wie die Klage der Witwe und die Sorge der Soldatenfrau. Auch ihm verkörpert sich all sein Wollen und Handeln in dem Begriff Deutschland; ihm legt er sein „Bekenntnis" ab:

Immer schon haben wir eine Liebe zu dir gekannt,
bloß wir haben sie nie mit einem Namen genannt.
Als man uns rief, da zogen wir schweigend fort,
auf den Lippen nicht, nur im Herzen das Wort:
Deutschland!

Mit einer gewaltigen Bildkraft formt er nun das Erlebnis des Krieges:

Raubvögel des Todes stürzen wir aus der Luft.
Unsern Aufgang umwittert Gefahr, unsern Niedergang Gruft,

so ertönt der „Sang der Granaten". In einem zwischen den gegnerischen Linien liegenden, zerschossenen „roten Wirtshaus" sieht er den Tod als einzigen Gast zechen und prassen, bis er des Nachts vom blutig funkelnden Weine trunken über „die flimmernde Fläche" torkelt. Die Zeit des Friedens sehnt auch dieser Dichter mit voller Seele herbei („Stimme des Friedens"):

Schwing dich auf, du übergewaltiger Schrei:
Friede herbei!

Dann kann die neue Zeit beginnen, die Zeit der Arbeit und des Aufbaus, wie es das „Vermächtnis" der gefallenen Brüder fordert:

Wieder hör' ich die Stimme voll dunkler Kraft:
Klagt nicht — — — schafft!

Selbstverständlich bedarf es erst einer größeren zeitlichen Entfernung von dem Kriege, ehe dieser als Stoff dramatische oder epische Gestaltung gewinnen kann. Solange er tobte, war er künstlerisch nur lyrisch-subjektiv zu erfassen, und so ist denn auch eine Tragödie wie „Seeschlacht" von **Reinhard Goering** keineswegs ein Drama geworden, sondern nur ein gewaltiger lyrischer Gesang, in dessen Wechselgespräch von sieben Matrosen im Panzerturm eines Schlachtschiffes kaum eine dramatische Entwicklung vorliegt. Held dieser Dichtung sind die sieben Männer, die nicht mit Eigennamen

genannt, wohl aber ihren Charakteren nach verschieden gezeichnet werden; doch verliert sich der Umriß der einzelnen Gestalt im Verlauf der Schlacht völlig, im dunklen Turme stehen Masken tragende Gestalten, und Stimmen dringen zu uns, die keinem einzelnen gehören, sondern aus der Tiefe der Volksseele stammen. Ohne Kenntnis vom Sinn ihres Tuns und Geschicks gehen diese Männer dem Tode entgegen. Kein flammendes Pathos legt ihnen Schleier über die Schwere ihrer Aufgabe, die sie nüchtern als ihre zugewiesene Arbeit ansehen:

> Gib acht, wie wir ersaufen können,
> wenn's sein muß,
> als hätten wir's gelernt.

Sie handeln so, weil „es das Land befiehlt". Das Wort Pflicht wird nicht ausgesprochen, aber eine gewaltige Kraft hält die dem sicheren Tode preisgegebenen Männer am Geschützrohr fest bis zum letzten Atemzug und macht den einen, der Meuterei im Sinne trug, zuletzt zum Befehlshaber, der die anderen auffordert:

> Kommt mit, Kinder, kommt mit bis ans Ende.
> Wer bis an das Ende beharrt —
> Ich sage nicht, daß der selig wird,
> aber man muß es tun.

Weniger weit entfernt von epischer Dichtung als Goerings „Seeschlacht" von dramatischer ist **Fritz von Unruhs** Prosaepos „Opfergang". Unmittelbare Glut des Erlebens spricht zwar noch aus dieser während der Verdunkämpfe des Frühjahrs 1916 entstandenen Darstellung dieser furchtbaren Teilunternehmung des Krieges, die, mit unzureichenden Mitteln unternommen, statt in einen vorwärtsstürmenden Siegeslauf in einen sich verblutenden Opfergang auslief. Aber der epische Abstand wird doch schon fast völlig gewonnen durch eine außerordentliche Kraft der Gestaltung und eine Wucht des Stils, die, an Kleists Prosa erinnernd, auch vor einseitiger Originalität sowenig zurückschreckt wie vor gesuchter Prägnanz des Ausdrucks, wenn es etwa von der zum Kampf antretenden und Gewehre ladenden Schar heißt: „Hinter das aufgepeitschte Blut der Kompagnie warf Gewehrkammerschließen dröhnenden Punkt." Aber über die epische Gestaltung eines Kriegserlebnisses hinaus sucht Unruh doch wie Goering nach der Lösung des Rätsels all dieses Geschehens. Er empfindet wohl, daß es hier um mehr geht als um Kampf und Sieg: „Ach, Erdenvölker, geht es nicht um das Licht eures Geistes, — dann wurde alles Pulver umsonst verschossen." Auch Unruh erscheint der Gedanke der Pflicht wie Goering als das treibende Moment dieses Ringens; aber ihm dämmert schon die furchtbare Erkenntnis, daß die Länge des zermürbenden Kampfes diesen heiligen Begriff zu schänden im Gange ist: „Pflicht! — — wahrlich, der Name ist groß und schlägt jede eigene Regung um. Aber was hinter ihr steht, das wurde klein!"

Weit über diese Kriegsdichtung hinaus hat der Krieg große Bedeutung für Fritz von Unruhs dramatische Entwicklung gehabt: Offizier von Beruf, trat der Dichter 1912 mit seinem ersten Drama „Offiziere" hervor, in dem er die Schmerzen eines Berufes gestaltet, dessen Erfüllung, in Kampf, Sieg und Tod liegend, damals im bleiern öden Garnisondienst ins Gebiet des Unerreichbaren zu schwinden schien. So ziehen denn auch die Offiziere dieses Dramas ohne Hurrastimmung, aber doch in der vollen Befriedigung des wider Erwarten erfüllten Berufs nach Südwest in den Krieg, den der Dichter schon damals richtig nicht als einen Kampf der Waffen, sondern der Nerven darstellt. Wie durch den dramatischen Konflikt — ein Offizier führt durch selbständiges Handeln gegen ausdrücklichen Befehl einen Erfolg herbei, nimmt aber die Folgen seines undisziplinierten Tuns auf sich und bezahlt sie mit dem Heldentod — so wird man auch durch die Tiefe des Gefühls an Kleist erinnert. Ein ganz anderer erscheint nun aber Unruh in dem Kriegsdrama „Ein Geschlecht". Der Dichter, der einst mit seinen „Offizieren" den Krieg mit allen Fibern des Herzens herbeisehnte, tritt als Rufer gegen ihn ins Feld. Er zeigt alle Leidenschaften durch den Krieg aufgewühlt und verzerrt. Geschwisterliebe und Mutterhaß, Selbstvernichtung und Feigheit — das sind die wilden Gefühle, die der Krieg erweckt und die kein Gesetz mehr zu bändigen imstande ist.

> Erst reißt man uns auf sonnennahe Gipfel,
> und hat sich unsre Brust dem Tal entwöhnt,
> daß sie kein Bauernjoch nicht mehr erträgt,
> sticht man uns mit Gesetzen durch das Herz,

so empört sich das junge Geschlecht des Kriegs, Sohn und Tochter gegen die Mutter, indem sie sich in vernichtendem Übermut selbst zerstören. Erst ein neues Geschlecht kann Rettung bringen aus diesem Wahnsinnstaumel aller aufgestörten Leidenschaften, geboren aus neuer Mutterschaft, denn bei der Mutter,

> Bei mir! Bei mir die Macht der Welt!

Expressionist wie Kaiser und Goering, sucht auch Unruh typisierend zu gestalten, ja seine Mutter ist, noch mehr als nur ein Typus, ein Symbol der Mutterschaft. Noch ist vieles unklar in diesen leidenschaftlich erregten, aber sprachlich wundervoll klaren Werk; noch erscheinen Unruhs Gestalten nicht wie Menschen, kaum wie verkörperte Gefühle, mehr noch wie riesenhafte Schatten von Gefühlen. Aber so wie aus den unheimlich schattenhaften Gestalten in diesen zur Nacht auf einem Bergfriedhof sich abspielenden Szenen die Ahnungen von kommenden revolutionären Geschehnissen sprechen, so auch die Gewißheit, daß an ihnen ein zukunftreicher Dichter am Werke war.

Leben und Dichtung stehen in untrennbarer, befruchtender Wechselwirkung. Die Werte, die der Dichter schafft, werden zu unvergänglichen

Bestandteilen unseres Lebens. Oder woher sonst hätten wir heute unseren Begriff von allgemeiner Menschlichkeit, wenn nicht von Lessing, Herder, Goethe? Wer hätte uns Freiheit und Sittlichkeit als Ideale erstreben gelehrt, wenn nicht Schiller? Wer hätte unsere Sinne für die Zauberwelt der Natur geweckt, wenn nicht die Romantik? Und so wie hier die Dichtung das Leben entscheidend beeinflußt hat, so geschieht es der Dichtung umgekehrt durch das Leben. Freilich schafft jeder Dichter aus seinem Innern heraus, aber dieses Innere ruht auf den Bedingungen, die das Außen geschaffen hat; und der Widerhall, den der Dichter findet, wird sein Streben beflügeln, sein Werk erst segensreich machen. Darum hat jedes Volk die Dichtung, die es verdient; darum ist aber auch jeder, der nach Bildung und Schulung Kultur schaffen und Kunst aufnehmen kann, mit verantwortlich für die Dichtkunst seiner Zeit. Seien wir uns dessen stets bewußt! Der Dichter, der heute nicht mehr wie in alten Zeiten persönlich zu uns spricht, kann uns nur die toten Buchstaben in die Hand geben; wir sollen aus ihnen den Gehalt erwecken, den er in sie hineingelegt hat: denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig.

Zeittafel zur Geschichte der deutschen Dichtung.

375	Beginn der Völkerwanderung; Ermanarich †
382	Wulfila †
437	Untergang des Burgundenreichs
453	Attila †
493	Theodorich in Italien
496	Chlodwechs Bekehrung
555	Untergang des Ostgotenreichs
568	Die Langobarden in Italien
nach 600	Irische Missionare in Deutschland
nach 700	Angelsächsische Missionare in Deutschland
754	Bonifatius †
um 800	„Hildebrandslied“ aufgezeichnet
nach 800	„Wessobrunner Gebet“, „Muspilli“ aufgezeichnet
814	Karl der Große †
um 830	„Heliand“
840	Ludwig der Fromme †
um 870	Otfried Evangelienharmonie
881	Ludwigslied
910	Kloster Cluny gegründet
um 930	Ekkehard „Waltharius“
um 950	Merseburger Zaubersprüche aufgezeichnet
um 960	Hrotsuith Dramen
1022	Notker Labeo †
nach 1080	Annolied
1096	Beginn des 1. Kreuzzuges
um 1130	Lamprecht „Alexanderlied“, Konrad „Rolandslied“
um 1150	Kaiserchronik; „König Rother“
um 1160	Heinrich von Melk; der Kürenberger
nach 1170	„Herzog Ernst“; „Reinhart Fuchs“; Dietmar von Eist
um 1180	Archipoeta; (Chrétien von Troyes Romane)
1184	Mainzer Hoffest Barbarossas
vor 1190	Veldeke „Eneit“
1198	Walthers Wanderleben beginnt. Der staufisch-welfische Wahlstreit
um 1200	Hartmann von Aue Dichtungen
nach 1200	„Nibelungen“; „Gudrun“; Wolfram „Parzival“; Gottfried „Tristan“
1203	Walther und Wolfram auf der Wartburg
1207	Reinmar †
nach 1210	Neidhart Lieder
1216	Thomasin „Welscher Gast“
1217	Landgraf Hermann von Thüringen †
1220	Walther erhält sein Lehen; Wolfram †
nach 1225	Freidank „Bescheidenheit“
um 1230	Walther †
um 1240	Wernher „Meier Helmbrecht“
vor 1250	Ulrich von Lichtenstein „Frauendienst“
um 1275	Dietrichsepen
1287	Konrad von Würzburg †
vor 1290	„Lohengrin“
nach 1300	Passionsspiele
1318	Heinrich Frauenlob † Begründer des Meistersangs
1327	Meister Eckhart, der Mystiker †
nach 1340	Boner „Edelstein“
um 1450	Beginn des Buchdrucks
1453	Konstantinopel von den Türken erobert
1483	Luther *
1494	Brant „Narrenschiff“
1497	Reuchlin „Henno“, ein Schuldrama
nach 1500	Die ersten Volksbücher
1512	Murner „Narrenbeschwörung“
1515	„Epistolae virorum obscurorum“ (-1517)

1517	Luthers Thesen
1522	Luther „Neues Testament"; Murner „Lutherischer Narr"
1523	Sachs „Wittenbergisch Nachtigall". — Hutten †
1524	Luther „An die Bürgermeister und Ratherren"
1534	Luther „Altes Testament"
1546	Luther †
1555	Wickram „Rollwagenbüchlein". — Augsburger Religionsfriede
1576	Fischart „Glückhaft Schiff". — Hans Sachs †
1587	Volksbuch von „Dr. Faust"
1594	Heinrich Julius von Braunschweig Dramen
vor 1600	Englische Komödianten in Deutschland
1616	(Shakespeare †)
1617	Gründung der 1. Sprachgesellschaft
1618	Ausbruch des 30jährigen Krieges
1624	Opitz „Buch von der deutschen Poeterey"
1627	Opitz-Schütz „Dafne" (1. deutsche Oper in Torgau aufgeführt)
1642	Moscherosch „Gesichte Philanders"
1641	(Descartes „Meditationes")
1648	Gryphius „Cardenio und Celinde". — Westfälischer Friede
1649	Gryphius „Carolus Stuardus", „Horribilicribrifax"; Spee „Trutznachtigall"
1654	Logau „Sinngedichte"
1657	Angelus Silesius „Cherubinischer Wandersmann"
1669	Grimmelshausen „Simplicissimus"
1670	Spener Collegia pietatis
1676	Paul Gerhardt †
1679	Neander „Lobe den Herrn"
um 1680	der Schwulst
1687	Thomasius hält die 1. deutsche Vorlesung in Leipzig

1688	Ziegler „Asiatische Banise"
1695	die Franckeschen Stiftungen
1696	Christian Reuter „Schelmuffsky"
1700	Gründung der Berliner Akademie unter Leibniz
1713	Erste moralische Wochenschrift
1719	(Defoe „Robinson")
1723	Günther †
1724	Klopstock *
1729	Haller „Alpen". — Lessing *.
1730	Gottsched „Kritische Dichtkunst"
1733	Wieland *
1738	Hagedorn „Fabeln und Erzählungen"
1740	Gottsched „Deutsche Schaubühne"; Breitinger „Kritische Dichtkunst". — Regierungsantritt Friedrichs des Großen
1744	Herder *
1746	Gellert „Fabeln und Erzählungen"
1748	Klopstock „Messias" (—1773). — Lessing nach Berlin
1749	Goethe *
1750	Klopstock in Zürich
1755	Lessing „Miß Sara Sampson"
1756	Ausbruch des 7jährigen Krieges
1758	Gleim „Kriegslieder"
1759	Klopstock „Frühlingsfeier"; Lessing „Literaturbriefe" (— 1765), „Philotas", „Dr. Faust". — Schiller *
1760	Lessing nach Breslau
1761	(Rousseau „Nouvelle Héloise")
1762	Wieland Shakespeare-Übersetzung (— 1766)
1764	Winckelmann „Geschichte der Kunst des Altertums"
1765	(Percy „Reliques"; Macpherson „Ossian".) – Goethe nach Leipzig (— 1768)
1766	Wieland „Agathon"; Lessing „Laokoon"
1767	Lessing „Minna von Barnhelm", „Hamburgische

	Dramaturgie" (— 1769); Herder „Fragmente"
1768	Winckelmann †
1769	Herder „Kritische Wälder"
1770	Lessing nach Wolfenbüttel. Goethe und Herder in Straßburg
1771	Klopstock „Oden"
1772	Lessing „Emilia Galotti". – Wieland nach Weimar; Goethe in Wetzlar; Hainbund
1773	Goethe „Von deutscher Baukunst", „Götz"; Bürger „Lenore"
1774	Goethe „Werther", „Clavigo"; Lenz „Hofmeister"
1775	Goethe nach Weimar
1776	Klinger „Zwillinge", „Sturm und Drang"; Leisewitz „Julius von Tarent". — Herder nach Weimar
1777	Heinrich von Kleist *
1778	Maler Müller „Faust"; Herder „Stimmen der Völker"
1779	Lessing „Nathan"
1780	Wieland „Oberon"; Friedrich der Große „De la littérature allemande"
1781	Kant „Kritik der reinen Vernunft"; Voß „Odyssee"; Schiller „Räuber". — Lessing †
1782	Schillers Flucht
1783	Schiller „Fiesko"
1784	Herder „Ideen"; Schiller „Kabale und Liebe"
1786	Friedrich der Große †; Goethe nach Italien (— 1788)
1787	Goethe „Iphigenie"; Schiller „Don Carlos"
1788	Goethe „Egmont"; Kant „Kritik der praktischen Vernunft"
1789	Schiller nach Jena. Ausbruch der Französischen Revolution
1790	Goethe „Tasso", „Faust. Ein Fragment"
1791	Grillparzer *
1792	Schiller „Geschichte des 30jährigen Krieges"
1793	Voß „Ilias"; Herder „Humanitätsbriefe"; Schiller „Anmut und Würde"; Jean Paul „Wuz"

1794	Fichte „Wissenschaftslehre". — Beginn der Freundschaft Goethes und Schillers
1795	Goethe „Lehrjahre"; Schiller „Ästhetische Erziehung", „Naive und sentimentalische Dichtung"
1796	Goethe-Schiller „Xenien"; Jean Paul „Siebenkäs"
1797	Goethe „Hermann und Dorothea"; Goethe-Schiller Balladen; Hölderlin „Hyperion"; Schlegel Shakespeare-Übersetzung beginnt; Tieck „Gestiefelte Kater"; Wackenroder „Herzensergießungen"
1799	Schiller „Wallenstein"; Schleiermacher „Reden über die Religion"; Tieck „Genoveva"; Novalis „Ofterdingen". — Schiller nach Weimar
1800	Schiller „Maria Stuart"
1801	Schiller „Jungfrau"
1802	Novalis „Schriften"; Tieck „Oktavian"
1803	Goethe „Natürliche Tochter"; Schiller „Braut von Messina"; Hebel „Alemannische Gedichte". — Klopstock †; Herder †
1804	Schiller „Wilhelm Tell"; Jean Paul „Flegeljahre". — Kant †
1805	Herder „Cid". — Schiller †
1806	Arnim-Brentano „Des Knaben Wunderhorn" (— 1808). — Schlacht bei Jena
1807	Fichte „Reden an die deutsche Nation"
1808	Goethe „Faust I"; Kleist „Zerbrochene Krug" aufgeführt, „Penthesilea"
1809	Goethe „Wahlverwandtschaften"; Kleist „Hermannsschlacht" (ersch. 1821)
1810	Kleist „Homburg" (ersch. 1821)
1811	Goethe „Dichtung und Wahrheit" beginnt; Arnim „Isabella". — Kleist †
1812	Grimm „Kinder- und Hausmärchen" (— 1815)

1813 Arndt „Vaterländische Gedichte", „Der Rhein". — Wieland †; Körner †; Hebbel *; Ludwig *; Wagner *. — Schlacht bei Leipzig
1814 Chamisso „Schlemihl"; E. T. A. Hoffmann „Fantasiestücke"
1815 Uhland „Gedichte"
1817 Brentano „Kasperl und Annerl"; Grillparzer „Ahnfrau"
1818 Grillparzer „Sappho"
1819 Goethe „Divan"; E. T. A. Hoffmann „Serapionsbrüder". — Monumenta Germaniae historica beginnen. — Keller *; Fontane *
1821 Grillparzer „Goldne Vlies"
1825 C. F. Meyer *
1826 Eichendorff „Taugenichts"; Hauff „Lichtenstein"
1827 Heine „Buch der Lieder"
1828 Platen „Gedichte"; Raimund „Alpenkönig und Menschenfeind"
1829 Goethe „Wanderjahre"
1831 Grillparzer „Des Meeres und der Liebe Wellen"; Grabbe „Napoleon"; Lenau „Gedichte"; Grün „Spaziergänge"
1832 Goethe „Faust II"; Alexis „Cabanis". — Goethe †
1833 Raimund „Verschwender"
1835 Grabbe „Hannibal"
1837 Eichendorff „Gedichte"
1838 Grillparzer „Weh dem, der lügt!"; Annette von Droste „Gedichte"; Mörike „Gedichte"
1839 Immermann „Münchhausen"
1840 Tieck „Vittoria Accorombona"; Hebbel „Judith"; Schneckenburger „Wacht am Rhein"; Geibel „Gedichte". — Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV.
1841 Herwegh „Gedichte eines Lebendigen"; Gotthelf „Uli der Knecht"
1843 Auerbach „Schwarzwälder Dorfgeschichten" (— 1854)
1844 Hebbel „Maria Magdalene"; Stifter „Studien" (— 1850); Freiligraths politische Gedichte beginnen
1845 Wagner „Tannhäuser"
1846 Alexis „Hosen des Herrn von Bredow"; Kellers erste „Gedichte"
1847 Heine „Atta Troll"
1848 Verfassungsrevolution
1850 Hebbel „Herodes und Mariamne"; Ludwig „Erbförster"; Wagner „Kunstwerk der Zukunft"; Gutzkow „Ritter vom Geist"
1851 Heine „Romanzero"; Fontane „Gedichte"
1852 Groth „Quickborn"; Storm „Immensee"
1853 Storm „Gedichte"
1854 Freytag „Journalisten"; Keller „Grüne Heinrich"
1855 Hebbel „Agnes Bernauer"; Freytag „Soll und Haben"
1856 Mörike „Mozart"; Hebbel „Gyges"; Ludwig „Zwischen Himmel und Erde"; Keller „Leute von Seldwyla I"
1857 Raabe „Sperlingsgasse"; Scheffel „Ekkehard"
1859 Wagner „Tristan"; Freytag „Bilder" (— 1862); Heyse „Andrea Delfin"
1860 Spielhagen „Problematische Naturen"
1862 Hebbel „Nibelungen"; Wagner „Meistersinger"; Fontane „Wanderungen" beginnen. — Hauptmann *
1863 Reuter „Festungstid". — Hebbel †
1864 Reuter „Stromtid"; Freytag „Verlorene Handschrift"; Raabe „Hungerpastor"
1865 Ludwig †
1866 (Dostojewski „Raskolnikow")
1867 Raabe „Abu Telfan"
1870 Raabe „Schüdderump"; Anzengruber „Pfarrer von Kirchfeld"
1871 L. v. François „Letzte Reckenburgerin"; Busch „Fromme Helene; C. F. Meyer „Hutten"; Anzengruber „Meineidbauer". (Zola Romane beginnen). — Reichsgründung

1872 Freytag „Ahnen" (— 1880); Keller „Legenden"; Anzengruber „Kreuzelschreiber"; Nietzsche „Geburt der Tragödie". — Grillparzer †
1873 Nietzsche „Unzeitgemäße Betrachtungen" (— 1876)
1874 Keller „Leute von Seldwyla II"
1875 Rosegger „Waldschulmeister". — Mörike †
1876 Wagner „Nibelungen" (Einweihung des Festspielhauses in Bayreuth); Spielhagen „Sturmflut; C. F. Meyer „Jürg Jenatsch"; Saar „Novellen aus Österreich" beginnen
1877 Storm „Aquis submersus"
1878 Keller „Züricher Novellen"; Anzengruber „Vierte Gebot"; Fontane „Vor dem Sturm"
1879 Vischer „Auch Einer"; (Ibsen „Puppenheim")
1880 C. F. Meyer „Heilige"; (Jacobsen „Niels Lyhne")
1881 Keller „Sinngedicht"; Wildenbruch „Karolinger"; (Ibsen „Gespenster")
1882 Wagner „Parsifal"
1883 Keller „Gesammelte Gedichte"; C. F. Meyer „Leiden eines Knaben"; Anzengruber „Sternsteinhof"; Ebner-Eschenbach „Dorf- und Schloßgeschichten"; Nietzsche „Also sprach Zarathustra" (— 1885). — Wagner †
1884 C. F. Meyer „Hochzeit des Mönchs"; Liliencron „Adjutantenritte"
1885 (Zola „Germinal")
1887 Ebner-Eschenbach „Gemeindekind"; C. F. Meyer „Pescara"; (Tolstoi „Macht der Finsternis")
1888 Storm „Schimmelreiter"; Fontane „Irrungen, Wirrungen"; Kretzer „Meister Timpe"; Böhlau „Ratsmädelgeschichten". - Storm †
1889 Liliencron „Gedichte"; Holz und Schlaf „Familie Selicke"; Hauptmann „Vor Sonnenaufgang". — Anzengruber †
1890 Kurz „Florentiner Novellen"; George „Hymnen". — Keller †
1891 Fontane „Unwiederbringlich"; Dehmel „Erlösungen"; Huch „Gedichte"
1892 Hauptmann „Weber"; Hofmannsthal „Gestern"; Blätter für die Kunst" beginnen; (Maeterlinck „Eindringling")
1893 Hauptmann „Hannele", „Biberpelz"; Schnitzler „Anatol"; Huch „Ludolf Ursleu"
1895 Fontane „Effi Briest"; Hauptmann „Florian Geyer"; Polenz „Büttnerbauer"
1896 Böhlau „Rangierbahnhof"
1897 Wedekind „Erdgeist"; Viebig „Kinder der Eifel"
1898 George „Jahr der Seele". — Fontane †; C. F. Meyer †; Bismarck †
1899 Schnitzler „Grüne Kakadu"
1900 Nietzsche †
1901 Huch „Triumphgasse"; Th. Mann „Buddenbrooks"; Frenssen „Jörn Uhl"; Bierbaum „Irrgarten der Liebe"
1902 Wedekind „So ist das Leben"; Viebig „Wacht am Rhein"
1903 Hofmannsthal „Elektra"; Dehmel „Zwei Menschen"; Th. Mann „Tonio Kröger"
1904 H. Mann „Pippo Spano"
1905 Hesse „Peter Camenzind"; Ernst „Demetrios"; Scholz „Jude von Konstanz", „Gedanken zum Drama"
1906 Ernst „Weg zur Form"; Handel-Mazzetti „Jesse und Maria"
1907 George „Siebente Ring"; Rilke „Neue Gedichte"; Miegel „Balladen und Lieder"; Eulenberg „Ulrich von Waldeck"; Schönherr „Erde"; Carl Hauptmann „Einhart"
1908 Böhlau „Haus zur Flamm'";

	Münchhausen „Balladen und ritterliche Lieder“	1914	Burte „Katte“; Sternheim „Snob“; Kaiser „Bürger von Calais“. — Ausbruch des Weltkriegs
1909	Liliencron †	1916	Lersch „Herz! aufglühe dein Blut“; Unruh „Opfergang“
1910	Hauptmann „Narr in Christo“; Schönherr „Glaube und Heimat“; H. Mann „Kleine Stadt“. — Raabe †	1917	Goering „Seeschlacht“
1912	Burte „Wiltfeber“; Unruh „Offiziere“	1918	Bröger „Soldaten der Erde“; Unruh „Geschlecht“; Kaiser „Gas“. — Revolution
1913	Huch „Große Krieg“; Th. Mann „Tod in Venedig“		

Verzeichnis billiger Quellenausgaben.

Fast alle der in dem vorliegenden Buche besprochenen Dichtungen sind, mit Ausnahme einiger Werke der letzten Jahrzehnte, in billigen Ausgaben allgemein und leicht zugänglich, die lateinischen sowie die alt- und mittelhochdeutschen meist in Übertragungen. Von den Sammlungen solcher Quellenausgaben liefert jede Buchhandlung kostenlos Kataloge, so daß sich der Leser aus diesen selbst einen Überblick über die Bestände der einzelnen Sammlungen verschaffen kann.

Besonders umfassend sind:

Reclams Universalbibliothek, Leipzig. – Meyers Volksbücher, Bibliogr. Institut, Leipzig. – Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes, Otto Hendel, Halle.

Perlen der deutschen Dichtkunst aller Arten und Zeiten bieten die

Hausbücherei der deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung, Hamburg-Großborstel. — Volksbücherei desselben Verlages. — Deutsche Bibliothek, Berlin;

in besonders geschmackvoller Ausstattung die

Insel-Bücherei, Insel-Verlag, Leipzig. – Liebhaber-Bibliothek, G. Kiepenheuer, Potsdam;

während sich auf die Lyrik aller Zeiten beschränken einige

Anthologien im Verlage R. Voigtländer, Leipzig.

Anthologien aus dem Schaffen einiger Persönlichkeiten oder bestimmter Stoffkreise, verbunden mit anderen Lebensdokumenten, bieten die

Bücher der Rose, W. Langewiesche-Brandt, Ebenhausen b. München. — Die blauen Bücher, K. R. Langewiesche, Düsseldorf.

Quellen zur alt- und frühneudeutschen Zeit geben die

Sammlung Göschen, Leipzig. — Denkmäler der älteren deutschen Literatur, Waisenhaus, Halle;

zu den philosophischen Richtungen vom Sturm und Drang bis zur Romantik die

Erzieher zu deutscher Bildung, E. Diederichs, Jena;

zum 19. Jahrhundert und zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der erzählenden Dichtkunst die

Wiesbadener Volksbücher, Wiesbaden. — Hesses Volksbücherei, Hesse & Becker, Leipzig. — Cottasche Handbibliothek, Stuttgart. — Schatzgräber-Schriften, Callwey, München. — Neuere Dichter, Manz, Wien.

Quellenausgaben mit Einleitungen und Erläuterungen, wie sie auch die genannten Sammlungen teilweise aufweisen, bieten eine große Anzahl von Schulausgaben, von denen die

Sammlung deutscher Schulausgaben, Velhagen & Klasing, Bielefeld

alle Zeiten umfaßt,

Diesterwegs deutsche Schulausgaben, Frankfurt a. M.

auch ferner liegende Gebiete heranzieht, während die folgenden sich meist auf die Blüteperioden der deutschen Literatur beschränken:

Ehlermanns deutsche Schulausgaben, Dresden. — Aschendorffs Sammlung auserlesener Werke der Literatur, Münster. — Meisterwerke unserer Dichter, Aschendorff, Münster, — Deutsche Schulausgaben, Teubner, Leipzig. Graesers Schulausgaben klassischer Werke, Teubner, Leipzig. — Schöninghs Ausgaben deutscher und ausländischer Klassiker, Paderborn. — Schöninghs Textausgaben alter und neuer Schriftsteller, Paderborn. — Freytags Schulausgaben und Hilfsbücher für den deutschen Unterricht, Leipzig. - Sammlung Cottascher Schulausgaben, Stuttgart.

Dazu kommen endlich noch unzählige deutsche Lesebücher und die sogenannten Klassikerausgaben, von denen als die billigsten zu verzeichnen sind:

Bongs Goldene Klassiker-Bibliothek, Berlin. — Cottasche Bibliothek der Weltliteratur, Stuttgart. — Deutsche Klassiker-Bibliothek, Hesse & Becker, Leipzig. — Meyers Klassiker-Ausgaben, Bibliogr. Institut, Leipzig. — Reclams Helios-Klassiker, Leipzig.

Register.

